COLECCIÓN GRANADA UNIVERSO FLAMENCO

De Graná granaínas

ANTONIO CONDE
GONZÁLEZ-CARRASCOSA

granada universo flamenco

ANTONIO CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA
3
De Graná granaínas
[P]

Antonio Conde González-Carrascosa

Antonio Conde González-Carrascosa (Granada, 1976) tiene un extenso currículo como aficionado e investigador tanto en el mundo académico como en el del flamenco. Es Diplomado en Educación Física y Educación Infantil, Licenciado en Psicopedagogía y Doctor en Flamenco. Ejerce la crítica flamenca desde 2005 en diversos medios de comunicación, como Onda Jerez Radio, La Voz de Jerez, ABC, Revista La Flamenca, www.reporterosjerez.com, https://granadaiflamenco.blo-gspot.com, entre otros.

Miembro de la Junta Directiva de la Peña La Platería y jurado en las últimas cinco ediciones del Concurso de Cante Jondo de la Federación Provincial de Peñas Granadinas. Su formación académica y su trabajo como profesor le ha llevado a formar parte del Consejo Asesor de la Consejería de Educación para la inclusión del flamenco en el currículum académico en Andalucía.

Como miembro de este comité ha coordinado, desde 2015, las jornadas provinciales del Centro de Educación del Profesorado de Granada de "Flamenco en el aula". Es así mismo miembro del comité técnico de las jornadas 'Granada territorio flamenco'. Y desde hace una década se dedica al coleccionismo y a la investigación del flamenco.

Autor de numerosos artículos, conferenciante y ponente en cursos, jornadas y congresos por toda la geografía española, también ha dirigido y producido el Festival Internacional de Flamenco de Cabo Verde y Ghana, en África. Su primer libro lo publicó en 2017 y lleva por título 'José López-Cepero, el poeta del cante', cuyo trabajo de investigación obtuvo el I Premio Internacional de Investigación de Flamenco 'Ciudad de Jerez' 2017.

COLECCIÓN

granada universo flamenco

NÚMERO

3

De Granáínas

ANTONIO CONDE
GONZÁLEZ-CARRASCOSA

COLECCIÓN GRANADA UNIVERSO FLAMENCO Nº 3

Publicaciones
DIPUTACIÓN DE GRANADA

© de la presente edición: Diputación de Granada
Dirección y Coordinación: Matilde Bautista Morente
© de los textos: Antonio Conde González-Carrascosa
ISBN: 978-84-7807-617-8
DL. GR. 1215-2018
Diseño de la edición: Josemaría Medina Alvea. (Tadigra S. L.)
Maquetación: Teresa González. (Tadigra S. L.)
Imprime: Imprenta Provincial. Granada

Impreso en España *Printed in Spain*

Dedicado a Antonio,
a las dos Pilares de mi vida
y a Mª Ángeles

Agradecimientos

Curro Albaicín, Francisco Manuel Díaz,
Pepe Habichuela, Rafalín Habichuela,
Pepe Luis Habichuela, Juan Miguel Carmona,
Antonio Gallegos, Miguel Ángel Jiménez,
Ramón Soler, Chemi López, Pilar Parra,
Matilde Bautista, Mª Ángeles Alarcón,
Sergio Gómez 'El Colorao'

Alhambra III (Torre de Comares) de Santiago Lobo.

Índice

1.Presentación de Curro Albaicín	13
2. Introducción	15
3. Cercando el cerco	19
4. Los orígenes	27
5. La granaína en los registros sonoros. Granaína y media granaína	31
6. Los estilos	41
7. El cante de Concha La Peñaranda	89
8. África Vázquez: Fandango de África Vázquez	113
9. De Graná, granaínos	131
10. Incunables sonoros	133
11. Bibliografía	135

1. Presentación de Curro Albaicín

QUE LOS JÓVENES son el futuro del flamenco, eso se está demostrando en artistas y escritores. La evolución de las técnicas en todos los campos hace que el ser humano investigue en el pasado con una exactitud impecable. El joven escritor e investigador Antonio Conde se adentra en el mundo del flamenco desde el corazón y la constancia en su trabajo de investigación. Nos trajo en su libro sobre la vida y obra de José Cepero una obra labrada en exactitud y acierto. Hoy nos presenta otro trabajo sobre el origen del cante por granaínas demostrando que el origen de la granaína es el fandango.

Granada fue reino al que pertenecen Málaga, Almería y Jaén, donde se fundieron las músicas árabes, judías, indias y andaluzas. Es en Granada y su provincia donde predominaban más los estilos de fandangos: La Peza, Almuñécar, Otívar y un largo etc.

El origen y la gestación de la granaína que le dieron Antonio Chacón, Frasquito Yerbabuena o tantos otros, nos lo explica en este libro Antonio Conde desde el conocimiento y una gran investigación exhaustiva de estos cantes.

Es una suerte que se estén escribiendo tantos libros sobre los orígenes del flamenco. Es una época donde con los medios técnicos actuales es más fácil contar la historia de nuestra música y sus artistas.

Gracias, Antonio, por el amor y dedicación a enseñar a las nuevas generaciones la raíz y la base del flamenco para que ellos puedan construir sus carreras con acierto. Yo te doy esta granaína que cantaba mi madre María La Cabrera y mi tía La Parranda:

Mirándola yo me quedé
a la Virgen de las Angustias
mirándola yo me quedé
y como la vi tan divina
llorándole le canté
un cante por granaínas.

2

2. Introducción

HABLAR DE FLAMENCO en Granada es trasladarse a un tiempo pretérito en el que la música árabe sumada a influencias de regiones tan distantes como la hindú o la sefardí, formaron parte de la idiosincrasia cultural y musical de una ciudad habitada por los musulmanes durante más de setecientos años y recuperada por los cristianos en tiempos de los Reyes Católicos.

Ya comenzado el siglo XVI, las costumbres y fiestas religiosas locales formaban parte del eje vertebrador de manifestaciones culturales y sociales en las que bandas de músicos no organizadas formalmente, hacían pasacalles en ritos tradicionales como las fiestas del Corpus. Aquellas primitivas danzas y bailes, las denominadas "zambras moriscas", eran la expresión de júbilo propia de las bodas y/o nacimientos con posterioridad. En todas las celebraciones la música era el principal atractivo. De tal modo que los instrumentos (laúd, guitarra morisca, vihuela, xabeba, panderos...) alimentaban sonoramente esas tradiciones. Con el paso del tiempo, las músicas fueron cambiando y sobre todo creándose nuevas formas de expresión que derivaron en nuevos conceptos estéticos. Si las zambras moriscas fueron evolucionando en instrumentación, en ritmos, en nuevas creaciones dentro del rito en sí, de igual manera lo hicieron otros cantos andaluces.

Acercándonos al objetivo de esta publicación, desde finales del siglo XVII tenemos constancia de que el fandango, otra de las músicas propias del pueblo andaluz, era un tipo de baile y danza que fue extendiéndose por toda la península. Es obvio que en esos viajes por distintas localidades y buena parte de la geografía española sufriera transformaciones de mayor o menor calado y se construyeran variaciones alejadas de la propia matriz de la que nació. Con respecto al ritual de baile se convierte en la referencia para todas las clases sociales del país y formaba parte de las danzas que había en los salones de la alta burguesía al igual que se bailaba en los arrabales y en los extramuros de las ciudades.

El Diccionario de Autoridades define así el fandango en 1732[1]:

> "s.m. Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias que se hace al son de un tañido mui alegre y festivo". Latin. Tripidium fescenninum.

Por extensión, recoge el término fandanguero del que dice que es aficionado a bailar el fandango o a asistir a convites o festejos y recoge la copla:

> Fandanguero empieza tú
> Qué es eso de fandanguero
> estando en el mundo yo

La Magna Antología del Cante Flamenco recoge los trabajos de varios musicólogos, a su vez reseñados en la Enciclopedia de la Música de Lavignac, y coinciden en emplear el término *fandango 'como genérica denominación de un aire de danza española de ¾ de vivo movimiento, dentro del cual pueden afiliarse malagueñas, rondeñas, granaínas y murcianas, poco diferentes entre sí'.*

Aunque era conocido hacia fines del XVIII —en Portugal a comienzos del XVI se usó "esfandangado" para designar un canto popular—, la primera vez que hallamos el término es en un entremés anónimo de 1705, "El novio de la aldeana[2]" hecho que reafirma nuestro planteamiento de que en origen, pudieran derivar muchas de estas músicas de un tronco común, como pasará décadas más tarde con el fandango folclórico que derivará en granaínas, malagueñas, etc. En este entremés se canta y toca el fandango con unas coplas que comienzan así:

> Asómate a esa ventana
> cara de borrica flaca;
> a la ventana te asoma
> cara de mulita roma.

En esos años, aparece también el vocablo «fandanguillo[3]», derivado de «fandango», aunque con notable diferencia; mientras «fandango» designó primitivamente un tipo especial de baile, «fandanguillo» se refirió a una modalidad de cante con el que

1. Diccionario de Autoridades 1726-1739. Tomo III.
2. BLAS VEGA, J.: *Magna Antología del Cante Flamenco.* Hispavox. Madrid, 1992. (Edición digital). Pág. 81.
3. VV.AA. V Congreso de Folclore Andaluz. El fandango. Art.: *Etimología del fandango y origen de las diversas formas flamencas.* Manuel López Rodríguez. Pág. 47. Málaga, 1994.

se acompañaba aquél. Así, en la mojiganga de «Los Sopones», de José de Cañizares, de 1723, se baila con el estribillo:

Me dice del fandanguillo
¡ay, picarí, picarillo!
Mil finecitas al son.

Granada, a lo largo de su historia ha sido rica en fandangos locales. Son muchos los autores, investigadores y escritores que nos han hecho llegar las coplas de los cantes autóctonos de las diferentes localidades de la provincia. Sin ánimo de recogerlos en este momento por estar fuera del planteamiento de este libro sí es preciso anotar algunos de los más conocidos ya que en algún caso nos acercarán al cante por granaínas, tema objeto de esta publicación.

Además del fandango de La Peza, al que dedicaremos un capítulo completo junto a una breve biografía de África Vázquez, fueron muy populares los fandangos del río de Baza, los de La Puebla de Don Fadrique, los de Salobreña, los de Loja, Huétor Tájar, el de Zafarraya, el de Albuñol (también conocido como fandango de Hornos) el del Albaicín, el de la Legua, Murtas, Güéjar Sierra, el Robao de Almuñécar, Molvízar, Otívar, Robao de la Vega, Dólar, el del Marquesado, Salar, etc.

Mención aparte merecen las seguidillas de Baza, Zángano de la Gorgoracha, farruca granadina o la Jota de Alomartes entre otras músicas locales.

Como podemos apreciar, Granada es rica en cantes y por extensión en melodías propias. Apuntamos que los nombrados se encuadran dentro de los cantes que hoy se tocan en forma de abandolao, es decir, con aire folclórico, manteniendo el ritmo del ¾ y utilizando para sus interpretaciones los instrumentos que se han utilizado en las zambras: panderos, castañuelas, guitarra, laudes, bandurrias, etc.

De todos los nombrados hay dos que tienen especial interés para nosotros: el de La Peza y el del Albaicín. Ambos han sido fuente de inspiración para artistas posteriores que han personalizado estos sones hasta derivar, en uno de los casos, en un cante por granaínas: nos referimos a la creación de D. Antonio Chacón. El otro ha sido personalizado por Francisco Gálvez Gómez, 'Frasquito Yerbabuena', hasta el extremo de que en la actualidad se asocia esta melodía a su persona.

3

3. Cercando el cerco

SOBRE EL ORIGEN DEL CANTE por granadinas, entendido netamente como flamenco, nos tenemos que detener en la última década del siglo XIX, quizás unos años antes; aquellos en los que el modo de fandango local granadino formaba parte del repertorio de artistas como África Vázquez, Paquillo del Gas, El Tejeringuero y otros.

Estos divulgaron unas formas de cante autóctono que traspasó las fronteras de la Alhambra para reelaborarse y convertirse con el paso del tiempo y de arreglos musicales en un cante alejado del compás del fandango que se estilaba hasta que D. Antonio Chacón lo 'diseñara' de tal manera que en la actualidad se le adeuda como creación propia.

En las 'Escenas andaluzas' Estébanez Calderón recoge el cante por granadinas junto a la rondeña aunque le da un valor inferior en dificultad de otros como la caña del que argumenta que es 'el tronco primitivo de los cantes' que por lo regular no se baila porque en ella el cantador o cantadora pretende hacer un papel exclusivo. Hijos de ésta serán los 'oles', las tiranas, polos y serranas y tonadas.

La Granadina, al menos la que se escuchaba entonces poco o nada tendrá que ver con el modelo de cante libre que es hoy un diamante de los cantes *ad libitum*. Para Estébanez Calderón, este cante se ejecutaba una vez terminados los de mayor enjundia y dificultad, casi como alivio o descanso, que darían pase a romances y otros estilos:

> *'Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y polos de punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la rondeña, la granadina, otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo [...]*[1].

1. ESTÉBANEZ CALDERÓN, S.: *Escenas andaluzas*. Edic. Cátedra S.A. Madrid, 1985. Págs. 251-252.

No cabe duda de que, según esta descripción, estamos hablando de una música de fácil ejecución que no representa al cante actual, aunque estuviera adornado de melismas y filigranas vocales. Todo apunta a un posible fandango local cuyos arcos melódicos pudieran estar al alcance de cualquier aficionado no profesional.

Ante esta mención en la que relaciona las rondeñas y las granadinas, se nos plantea la posibilidad de establecer una conexión directa entre ambos sones. Recordemos que en la década de los años '40 del siglo XIX, Glinka tomó contacto con Francisco Rodríguez Murciano y es cuando tenemos constancia de su creación por rondeñas. En *Los papeles españoles de Glinka* (1847) se recoge abundante información y correspondencia entre el músico, su madre y su hermano, de la que extraemos no sólo el interés del ruso por la música española y granadina sino que es preciso detenerse en algunos de sus textos para comprender cuál era la música que escuchaba en Granada:

"El segundo o tercer día, él[2] me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el Fandango, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento".

Sobre esas variaciones que apuntan al fandango debemos enfatizar. Como matriz musical del origen de las granadinas, no es descabellado pensar que Glinka se esté refiriendo a las granadinas que en forma autóctona, es decir, como modelo de fandango folclórico fuesen las que se tocaban en aquellas décadas. Nos encontramos posiblemente en el origen de las granadinas un germen sonoro que se transformaría a finales del siglo XIX en el cante flamenco que hoy es la granaína. Cabe hacer hincapie en que utiliza expresamente el término fandango y no otros nacidos del mismo tronco, como las malagueñas o las rondeñas.

Para Eusebio Rioja[3] queda claro que aún no estaban definidos ni codificados los términos. En esa relación de términos que aluden a lo que pudo ser la granadina, también nos encontramos que se le dio el nombre

2. Hace referencia a D. Santiago, amigo personal del músico ruso.
3. RIOJA, E.: Art. *"Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano"*. Pág. 7. (Publicado en www.jondoweb.com), septiembre 2005.

de 'Rondeñas granadinas' y 'Rondeña de Granada[4]'. Sin embargo, en cuanto a las características musicales de la pieza del Murciano, no encontramos semejanza con el toque propio de la Granadina o fandango de Granada. Así, la rondeña del Murciano observamos que está escrita para siete órdenes o cuerdas. Desaparece la típica plantilla del fandango que aún estaba presente en otros modelos de rondeñas[5]; además aparece un inusual y característico dominio de diferentes técnicas heredadas de otras músicas como el trémolo, las escalas, los arpegios, ruedas de acordes, etc. En esta rondeña original de Murciano utiliza la técnica de tocar dos cuerdas de manera simultánea[6].

Sucede algo similar en la nomenclatura del término 'granadinas' en el repertorio de Julián Arcas. El maestro de baile José Otero[7] recogió en su tratado de baile:

"Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocadores actuales cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuche dicen; seguidillas gitanas de Arcas, Malagueñas, Javeras o Granadinas de Arcas[8], y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas".

Paradójicamente, en este tratado nada se recoge de las granadinas ni de sus formas bailables. Dembowsky asocia por otro lado la rondeña a un tipo de fandango y considera su canto a modo de serenata como una costumbre antigua conservada en Granada. Vemos cómo la relación entre rondeña y granadina está tan cerca que en origen pudiera haberse llamado así indistintamente para, tras consolidarse una particular música que reposaría en la ciudad, convertirse en la granadina de la época. El mismo autor relata el 12 de octubre de 1838[9]:

4. CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A.: *"Francisco Rodríguez Murciano: El origen"*. Conferencia pronunciada en las II Jornadas 'Granada territorio flamenco'. Peña flamenca La Platería, 8 de diciembre de 2017.
5. El fandango tradicional admite 6/8 en el canto mientras que el acompañamiento también admite el 3/4 o 6/8.
6. CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A.: *"Francisco Rodríguez Murciano: El origen"*. Conferencia pronunciada en las II Jornadas 'Granada territorio flamenco'. Peña flamenca La Platería, 8 de diciembre de 2017.
7. OTERO, José.: *'Tratado de bailes'*. Edic Asociación Manuel Pareja Obregón. Sevillla, 1987.
8. La negrita es nuestra.
9. DEMBOWSKY, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil 1838-1840.* Edic. Crítica. Barcelona, 2008. Pág. 340. Extraído de Castro Buendía, G. *Génesis musical del cante flamenco,* 2014. Vol I.

"(...) Por último, por la noche, después del espectáculo, voy por las calles a pasar revista a las Vírgenes que alumbran lámparas votivas, y espío los balcones al pie de los cuales los jóvenes enamorados charlan misteriosamente con sus novias, o bien acompaño a la serenata que con sus melodías lastimeras sacan del sueño a las hermosas y parece forzar a las persianas a abrirse a su paso. Hay una copla de la rondeña, el fandango andaluz, que todas las mujeres saben aquí de memoria, y que os dirá por sí sola todo lo que Granada ha conservado en punto viejas costumbres españolas:

La dama que está dormida
y la guitarra la llama
no quiere mucho a su amante
si le prefiere la cama

Por lo común con esta copla deliciosa los galanes comienzan sus serenatas que son muy comunes aquí, pues todos saben servirse de la guitarra".

Pudiera ser que Dembowsky confundiera ambos sones y que los tratase como uno solo ya que los cantos de rondar solían llevar letras asociadas a lo amoroso a pesar de que las granadinas no mantengan en esencia esta relación, sino que tiendan a abordar la temática local, sus tradiciones, sus monumentos, sus calles y sus ríos.

No es casualidad que durante estos años se hablase de rondeñas, malagueñas y granadinas, todas ellas asociadas a una modalidad de fandangos que conllevaría una separación geográfica que los asociaría a diferentes comarcas; esto provocaría ciertas 'independencias' entre sus melodías y acabarán tratándose como músicas distintas. De este modo, la granadina no era sino una forma de fandango local en la que el baile sería elemento común a la melodía. Así lo confirma la prensa granadina[10], allá por 1860 en diferentes artículos publicados en 'El Dauro, Diario Granadino':

16 de febrero de 1860:
TEATRO.
Funcion para hoy 16 del corriente.
A BENEFICIO
DOÑA PETRA CAMARA.
Primera bailarina
1.ºSinfonía.
2.ºLa comedia en 1 acto.

10. STEINGRESS, G.: *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba.* Sevilla 2008. Págs. 33-34.

DOS Y UNO.
3.º El baile,
LA GRANADINA.
4.º La zarzuela en 1 acto,
TRAMOYA.
5.º El baile.
UNA ZAMBRA
DE GITANOS.
6.º La comedia en 1 acto,
¡BONITO VIAGE!
A las 7 y media.

En días posteriores aparecen sendos espectáculos:

20 de febrero de 1860:
"3.º El baile,
LA GRANADINA."

12 de marzo de 1860:
"3.º El baile
LA GRANADINA.
Por la señora Cámara, el señor Guerrero y el cuerpo de baile."

20 de febrero de 1861:
Teatro:
"3.º El baile La Granadina."

Petra Cámara.

En la misma línea, Felipe Pedrell[11] al disertar sobre las coplas y los instrumentos populares recoge:

[...] El tipo de esa genealogía es la antigua Caña, de pura prosapia oriental, pero atenuada y a veces bastardeada en el andalucismo de hoy, y sus hijos naturales, y más o menos legítimos o adulterinos, los polos, medio-polos, paños, torvadas y serranas hasta llegar al fandango, de quienes brotaron las Granadinas, Malagueñas, Rondeñas, Sevillanas, Murcianas, y otras calificaciones locales, sin olvidar las sentidas Soleares, Jaberas, peteneras, etc.

Esta partitura publicada en los Cantos Españoles de Eduardo Ocón (1874) nos muestra una nomenclatura que indicaría que podría tratarse de un mismo ejemplo musical con denominación ambigua en la que nos traslada sin duda a un fandango (independientemente del nombre que le asignó). En ella, el autor se abstiene de escribir las melodías por desconocer sus giros.

11. PEDRELL, Felipe: *Coplas e instrumentos populares*; La Alhambra. 31 de diciembre de 1914. Págs. 542-545.

En la interpretación de la partitura que vemos la música está basada en el 3/4 propio del fandango. Así deducimos que cuando habla de murciana y granadina se referirá exclusivamente a la línea melódica del cante dejando claro que la música es similar.

De esta manera cometería un error al catalogar ambos como uno mismo si nos atenemos a la melodía del cante. Por comparación sería como decir que el verdial es lo mismo que la rondeña, la jabera o el jabegote ya que todos llevan el 3/4 pero melodías totalmente diferentes[12].

Si opta por no transcribir estas murcianas/granadinas ¿es porque no se acercan al fandango? Aunque él las encuadra en estos. ¿Es posible que cuando habla de murcianas/granadinas se esté refiriendo a lo que hoy conocemos por cantes de levante? Pudiera ser pues aunque los cantes de levante van libres de compás, el fandango a que se refiere Ocón iba en 3/4. En cualquier caso, en sus 'Cantos Españoles', Ocón escribe que bajo la denominación del fandango están las malagueñas y la rondeña, lo que nos daría que pensar que también estarían las primitivas granadinas y las murcianas.

En el marco de la riqueza musical del fandango local que se interpretaba en los espectáculos y en las calles de Granada, viajeros y escritores reflejaron estas escenas en sus publicaciones. Todos ellos nos dan una visión que además de estar sustentada por un halo romanticista de quienes escribían, nos aportan fiel información de cómo se ejecutaban y cómo pudieron sonar y bailarse. Es el caso del ruso Vassili Botkine[13] cuando en un viaje a Alhama describe que, tras vagabundear por sus calles estrechas, se paró ante un grupo donde se bailaba. Un anciano, vestido con capa, sentado sobre una piedra, tocaba la guitarra entonando un fandango; delante de él bailaban varias parejas.

Una situación similar vivió Adolfo Desbarrolles en 1846 junto a Eugenio Giraud a las afueras de Guadix cuando escucharon el rasgueo de una guitarra y unas castañuelas; el sonido les llevó a la entrada de una cueva en la que les pidieron que entraran y se encontraron en el centro de un fandango[14].

12. Artículo publicado por Antonio Conde en http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/search/label/Granaína. [En línea]. 05/06/2013.
13. NAVARRO GARCÍA, J. L.: *Cantes y bailes de Granada*. Edit. Arguval. Málaga, 1993. Pág. 121.
14. *Op. cit.* Pág. 122. (Damos por hecho que al referir que se encontraban en el centro de un fandango están hablando de formar parte de la danza que se estaba haciendo en ese momento).

4

4. Los orígenes

EL ORIGEN de la granaína, al igual que el de la malagueña, es el fandango. Fueron los aficionados y artistas los que, partiendo de esta raíz musical, dieron personalidad a estas melodías y las convirtieron en parte del paisaje musical de diferentes zonas. Tanto es así, que la influencia del fandango de la Sierra, el de Almuñécar, el de la Peza y otros, fueron clave para utilizar esos sedimentos melódicos y dar como resultado la granaína flamenca primitiva. Diferentes comarcas fueron el germen melódico iniciático que pudieron dar a Chacón la pista para dar vida a un cante nuevo.

Para hablar de la granaína y la media granaína como cante netamente flamenco debemos situarnos en los albores de finales del siglo XIX. Empero, hay que precisar la procedencia del mismo, de su génesis y de las teorías que circulan acerca del aflamencamiento del fandango de Granada hacia la granaína propiamente dicha. Diferentes estudiosos se han atrevido a dar respuesta al origen del cante. Sin embargo, no existen hasta la fecha datos objetivos que promulguen una teoría sólida, alejada de sesgos, que muestre el origen real, aunque sí el desencadenamiento posterior hacia un cante que acaba convirtiéndose en el que hoy conocemos.

Ricardo Molina y Antonio Mairena, al tratar este tema, opinaban que el origen se recogía de los fandangos de Granada, por supuesto anteriores a la llegada de D. Antonio Chacón a los cafés cantantes de la ciudad durante alguna temporada. Blas Vega reafirmará esta teoría. Ambos coinciden en definir el cante como una evolución del fandango, con aire folclórico, con ritmo de 3/4, cuyo máxime artifice y recreador, lo que derivaría en creación personal, fue Chacón. Opina que don Antonio Chacón pudo perfectamente tener ocasión de escuchar a la cantaora pezeña África Vázquez en Sevilla cuando allí interpretaba sus cantes granadinos.

La cronología y las grabaciones existentes nos dan pistas de cómo se pudo gestar la granaína, es decir, el cambio del fandango de Granada a la granaína propiamente dicha y qué variaciones se han producido para llegar a la granaína y a la media granaína. Basado en el cante por verdiales, el folclore

ha sido la base fundamental tanto de los fandangos como de otras músicas que con el tiempo se han ido convirtiendo en cantes denominados flamencos. De esta forma, en la provincia de Granada los cantes de corte abandolao[1] predominaban en el acervo popular. El cómo se fue traduciendo un cante popular a uno de autor es uno de los parámetros que la flamencología ha estudiado durante años.

El sustrato musical andaluz ha sido el germen principal para la creación/aparición del cante flamenco. Las diferentes influencias geográficas, los modos de vivir, los núcleos donde residían los gitanos y otros elementos culturales y sociales han hecho que existan comarcas cantaoras y diferencias en las formas de definirlo. Con respecto a los fandangos de Granada, los denominamos así sólo para diferenciarlos de la posterior granaína. Los de Granada eran, en definitiva, unos fandangos bailables con ritmos muy alegres y de gran belleza musical. Eran la música popular de la provincia y en las fiestas populares, eran lo más bailado (Antonio Afán de Ribera *'Fiestas populares de Granada'*, 1885).

Con la asimilación del fandango de Granada por parte de Chacón y fruto de su capacidad creativa éste daría una impronta personal a este estilo, ya entrado el siglo XX. Pero la pregunta que surge es: ¿a partir de qué fechas exactamente Chacón cantaba la granaína y la media granaína en público? Su biógrafo no nos da respuesta a esta pregunta. Quizás no sea una cuestión fundamental la fecha o el dato, pero nos preguntamos por qué Chacón no grabó la granaína (y la media granaína) hasta 1928.

1. Cantes como los verdiales y jaberas entre otros.

5

5. La granaína en los registros sonoros. Granaína y media granaína

EL TÉRMINO 'GRANADINA' ya aparece en las primigenias grabaciones de pizarra, e incluso en los cilindros de cera de finales del siglo XIX en artistas como El Mochuelo, El Canario, Escacena, la Rubia de las Perlas... Si atendemos a los datos que ofrece la prensa y los contenidos aquí expuestos, este cante, si no estaba ya consolidado, estaba a punto de tornarse de canción a cante a finales del siglo XIX. Que estos artistas etiquetaran sus discos con el nombre actual es un indicativo de su existencia y por tanto de la transformación melódica. Sin embargo, que se grabara como tal dos décadas después parece, a priori, contradecir esta afirmación. Aunque debemos distinguir claramente entre granaína y media granaína.

La primera referencia de granadinas en soporte sonoro la encontramos en dos cilindros del Mochuelo fechados en 1899. El Canario Chico también grabó en cilindro y en los primeros discos de pizarra monofacial y hacia 1899 con la casa discográfica Berliner otra bajo el título 'Granadinas' aunque la realidad es que lo que se escucha es un cante híbrido entre las malagueñas y lo que podríamos denominar granaína prechaconiana de similares características a la primera grabada por este artista, que analizaremos posteriormente[1].

En la primera década del siglo XX los registros sonoros con esta etiqueta los localizamos casi en su totalidad en la discogra-

1. Manuel Reina llegó a grabar al menos una veintena de cilindros de cera (para la Sociedad Fonográfica de Madrid y para Puerto y Novella con la guitarra de Pascual El Chato) y otros tantos en pizarra para Berliner. En esta serie también existe otro cante titulado 'Granadinas II' que no hemos localizado.

fía del Mochuelo en los que aparecen los estilos conocidos como de la Peñaranda y de África Vázquez. Además también grabó en estos años La Rubia Santisteban[2], Niño de Cabra[3] con la guitarra de Ramón Montoya, Manuel Escacena[4] con la guitarra de Román García, La Salerito[5] y la Rubia de las Perlas[6].

Es a partir de la segunda década de este siglo cuando aparecen nuevas referencias a este cante: Niño del Genil, Chacón, Vallejo, Cepero, Rubia de las Perlas, Escacena etc. Todo apunta a que desde los años en que Chacón fue dando forma a su creación hasta que la grabó pudo escucharse de su voz en los cafés cantantes, en las fiestas y en los escenarios. Aun así, parece que la media granaína, tal y como se conoce, no llegó a estar definida hasta finales de la segunda década del siglo XX.

Antes de comenzar con el análisis y catalogación de estilos y de sus variantes, debemos aclarar o al menos justificar, las diferentes teorías sobre la nomenclatura que han adquirido las dos versiones más conocidas de este estilo.

Comenzamos con los argumentos que recoge Blas Vega en la biografía de Chacón. Nos habla del cante que crea el jerezano alejándolo de otra línea musical que se ejecutaba en aquellos años, la del fandango de Granada que popularizó Frasquito Yerbabuena. Sobre la divulgada por el cantaor nos dice que respeta el material sencillo, popular y hermoso que tenía a mano, el de la vieja Granadina[7].

2. Las primeras con Zonophone (X-53.121 y X-53.157)) con el título 'Granadinas' grabadas el 10 de mayo de 1905. Las encontramos a la venta en el catálogo de la misma discográfica en diciembre de 1907. Otra serie con Homophon (7.210, 27.412A) con el título 'Granadinas estilo Rubia', (7.247) con título 'Granadinas de Chacón', Odeón (11.041) llamadas 'Granadinas nº1'.
3. Grabado el 31 de julio de 1914 para Gramófono (18.899-U, 262.184, 652.296). Aunque lo titula como 'Granadinas' el cante es un fandango con aire cartagenero que actualmente se le atribuye.
4. Zonophone (X-5-52.108, 161Y) grabado en 1909. El cante que desarrolla se asocia con el conocido hoy como de Frasquito Yerbabuena. También las graba con esa etiqueta para Odeón en 1915.
5. Con el título 'Granadinas' (Gramophon 262.385) localizamos este cante en el catálogo de junio de 1917, aún sin poder afirmar que fuese el estilo en cuestión, pero sí el título.
6. Odeón (A 135.298). Católogo Odeón nº 42 de 1915. El cante que graba en nada se parece a una Granadina a pesar de llevar este título.
7. 'La vieja granadina que Chacón y yo cantábamos'. Entrevista al cantaor (Mariano Morcillo). En '*Vida y cante de D. Antonio Chacón*'. Blas Vega, J. Edit. Cinterco. Madrid, 1990. Pág. 273.

Este investigador sostiene que la etiquetación de los discos no siempre era la correcta en estos casos concretos de granaína y media granaína. Para él, cuando canta la granaína y la media granaína lo hace siempre en este orden que es el correcto y lógico para poder llevar a buen término la feliz ejecución de dichos cantes. En la actualidad se mantiene este orden, por lo que el cante menos elaborado y más 'corto' es, para Blas Vega, la granaína (*/Engarzá en oro y marfil/*) y el más elaborado, la media granaína (*/Viva el puente del Genil/*). Siguiendo esta línea, relata que para Chacón la granaína era un cante que se le venía corto y que su temperamento inquieto y condición musical le impulsaron a desarrollar la base de este cante para crear otro estilo de más valor artístico, al cual, como él decía, 'no le puedo llamar granadina y como algún nombre le tengo que poner le llamo media granadina[8]'.

Resulta cuanto menos contradictorio que en los propios discos de Chacón aparezca la etiqueta 'media granadina' al cante que el investigador y biógrafo decía que era granadina. Nos cuesta creer que, aún entendiendo que los errores en las etiquetas fuesen probables, el propio Chacón dejara que se produjera con tanta asiduidad y no se corrigieran tras un error inicial. Así, si observamos, por citar ejemplos, la galleta central del disco grabado para la casa discográfica Odeón (SO 4605, 181.029) con la guitarra de Perico del Lunar, apreciamos que lo que él llama (siempre según Blas Vega) granaína está etiquetado como media granadina. Circunstancia similar ocurre en el disco de la misma serie (SO 4606, 181.026) */Rosa si yo no te cogí/* cuando etiqueta el cante como media granadina. Para el caso contrario nos vamos al disco etiquetado como granadina (Odeón SO 4608-2, 181.027) cuya letra */La que vive en la Carrera/* es la que se denomina, en la citada biografía del cantaor, como media granadina. Para cerrar el círculo, encontramos dos casos similares en los que aparecen en la galleta central el orden de los estilos que interpreta[9]: Gramófono (BJ-1203, AE-2047) con la guitarra de Montoya y la etiqueta 'Media granadina y granadina' y Gramófono (BJ-1204, AE-2051) también con Montoya.

Martín Salazar tuvo la ocasión de conversar con Mariano Morcillo acerca del cante por granaínas ya que éste acompañó a Chacón en su juventud cuando iba a Granada

8. *Op. cit.* Pág. 274.
9. En la primera graba en este orden */Engarzá en oro y marfil/* y como segundo cante */Viva el puente del Genil/* y en la segunda grabación */Serrana que te olvidara/* y */La que vive en la Carrera/*. Ambas grabadas en 1928.

para conocer y escuchar los cantes locales. Él siempre los refería como granaínas en plural ya que lo de media granaína no le parecía acertado pues eran cantes enteros y por tanto debían no llamarse 'medios'. Solía bromear cuando le pedían que hiciese una media granaína y cuando llegaba a la mitad del cante decía *¡Ahí tienes la media granaína*[10]*!*'.

Es evidente que cuando Morcillo hace referencia a las granaínas que escuchaba el jerezano se ciñe al fandango de Granada con aire folclórico que se cantaba en la ciudad. Teniendo en cuenta la cronología temporal en que se fragua este cante, queda descartada la posibilidad y la teoría de quien da por válida la de que Frasquito Yerbabuena fuera una de las fuentes de las que bebió Chacón para dar forma a su creación, sabiendo que Yerbabuena nació en 1883 y sería un niño cuando Chacón ya tuvo contacto con los cantes locales.

Además el jerezano conoció a otros cantaores insignes de Granada a los que no solo escuchó sino de los que aprendería las formas autóctonas en las que se ejecutaba el fandango. Nos referimos a Antonio 'el Calabacino' (1860), Antonio 'el Tejeringuero', Francisco Rubio López 'Paco el del Gas' (1873), Rafael Gálvez Aragón (1865), Paco el gitano (1875), etc.

Esta nómina de artistas fue, sin duda, la principal herramienta musical y transmisora de la que se sirvió Chacón para (re)crear un cante al que llevaría a la pérdida del compás, lo dotaría de una libertad tanto expresiva como rítmica y convertiría en una 'propiedad'. No debemos descartar, por tanto, la figura de Frasquito Yerbabuena en tanto que sí fue fiel ejecutor y transmisor del verdadero y primitivo fandango de Granada. Pero no debemos confundir ser un válido transmisor con un creador. La confusión posterior con la terminología de cuál es cada cante, a tenor de lo explicado por Martín Salazar, viene cuando Fernando de Triana en su obra 'Arte y artistas flamencos[11]' (1935) escribe:

> *"Después de éste y otros cantes grandes (en alusión al cante que hacía África Vázquez) también tiene Granada su fandango: la granaína chica, la que en razón debiera llamarse media granaína, que, a pesar de no ser un cante tan complicado como los otros cantes, es de una valentía enorme y hay que tener grandes pulmones para cantarla. En el mismo Granada he*

10. MARTÍN SALAZAR, J.: *Las malagueñas y los cantes de su entorno.* 1998. Pág. 88.
11. TRIANA, Fernando de: *'Arte y artistas flamencos'*. Edic. Facsimil. Madrid, 1935. Pág. 271.

conocido yo verdaderos fenómenos en este cante: el Calabacino, Paquillo el del Gas y el Tejeringuero fueron verdaderas lumbreras. Pero el mejor ha sido Francisco Gálvez. Hay que oír a Frasquito Yerbagüena (como cariñosamente le llaman allí) cuando canta, entre otras, esta copla:

Se lo peí a los civiles
por el santito del día,
que aflojaran los cordeles,
que los brazos me dolían

Para el de Triana, la granaína chica es lo que actualmente denominamos fandango de Frasquito Yerbabuena, es decir, un fandango valiente que a la sazón y teorizando, podríamos confundir igualmente con la media granaína tal y como se denomina actualmente (*Viva el puente del Genil*). Y no nos referimos al estilo asociado a la letra, sino a la valentía en la ejecución del cante que es lo que puede provocar esa confusión. De manera paralela, en los discos de Chacón se etiqueta como granadina al cante más elaborado y valiente lo que nos lleva a dar más sentido a esta mala interpretación.

Para M. Salazar[12] son tres los grupos en los que él asienta las diferentes teorías, recogidas de otros estudiosos, para encuadrar los posibles orígenes de este cante:

El Primer grupo.- Lo constituyen quienes creen que la granaína no es otra cosa que una modalidad más de malagueña creada por Chacón valiéndose de un soporte anterior también de origen malagueño. Este grupo está formado por tratadistas procedentes de Málaga, tales como Pepe Navarro, José Luque Navajas y Gonzalo Rojo.

Un Segundo grupo.- En él se pueden incluir a todos los que estiman que para sus creaciones Chacón se basó en otras granaínas o fandangos de Granada anteriores a la llegada del cantaor a la ciudad de la Alhambra en 1890. Tratadistas tan opuestos en sus conclusiones, la mayoría de las veces, como son por una parte Molina y Mairena y por otra José Blas Vega, sin embargo, vienen a coincidir en este punto.

Tercer grupo.- Su representante más característico es Arcadio Larrea Palacín; para él la granaína es pura invención de Chacón.

12. *Op. cit.* Pág 86.

Por último, en la reciente biografía publicada de don Antonio Chacón[13], el investigador Ramón Soler explica razonadamente los motivos de la consideración de uno y otro cante. Recoge en el análisis de los estilos que existe un disco de 1924 en el que el Canario de Colmenar[14] interpreta el cante largo con las letras */Viva el puente del Genil/* y */Que le llaman la Alcazaba/*. Viene titulado como se hace actualmente al igual que ocurre en otras grabaciones de Manuel Vallejo con Borrull en 1926[15] en idénticas circunstancias. Para Soler, el éxito de Vallejo fue tal que hizo que se impusiera esa nomenclatura, es decir, granadina para el cante de inicio y media granadina para el cante valiente que se suele hacer tras el primero.

Sin embargo y a pesar de que Chacón fue quien pondría en circulación ese cante, no trascendió su forma de etiquetarlo y sí la de Vallejo que triunfó con su versión. De este modo, en la actualidad coincide la nomenclatura del propio Blas Vega para asignar nombres a cada uno de los estilos. Es una costumbre muy extendida en artistas no sólo de Granada, anunciar, cuando van a hacer estos cantes, como 'Granaína y media' o sea, lo contrario a lo anunciado en los discos de Chacón. Para Soler si la palabra 'media' sugiere brevedad parece adecuada la denominación de Chacón que es la que usaba normalmente en su época. Pero la contraria también puede tener cierta lógica si se tiene en cuenta la pareja 'verónica/ media verónica' del toreo. Lo mismo que la media verónica sirve para cerrar una serie de lances de capa, llamar 'media granaína' a la más efectista que sirve para cerrar, entra dentro de lo razonable[16].

En 1923 cuando Manuel Vallejo[17] graba este estilo lo titula 'Granadina' */Donde yo me pueda ir/* (Regal RS-332); hasta aquí todo correcto y en la misma línea de Chacón. Dos años más tarde impresiona en otro

13. *'Don Antonio Chacón'*. Nº 1 de la colección Carlos Martín Ballester en la que participan Ramón Soler Díaz, Guillermo Castro Buendía y José Manuel Gamboa. Pág. 218.
14. Se refiere al que grabó con Pathé (87.603, 2.248) y la guitarra de Luis Yance. En la misma serie (Pahté 2.249) se etiqueta el cante como 'Granadinas' cuando lo que suena es una Cartagenera.
15. Además, en la primera serie (Pathé, 87.441, 2.261) aparece un cante con el nombre 'Granadinas' con la letra */Viva el puente del Genil/*. La grabó el 1 de octubre de 1923.
16. *Op. cit.* Pág. 219.
17. Se graba este disco el 1 de octubre de 1923 para la casa Pathé (87.441, 2.261) con la guitarra de Ramón Montoya y letra */Viva el puente del Genil/*.

disco y con etiqueta 'Granadina' */Que le llaman la Alcazaba/.* La confusión empieza después, en 1926, cuando graba con la letra */Viva el puente del Genil/* y aparece en la galleta central del disco con el título 'Media Granadina'. Este cambio fue el precedente que provocaría el cambio de términos tal y como lo estableció en origen Chacón. Cierto es que Chacón no las grabó hasta 1928, por lo que al adelantarse Vallejo en los discos y rotularlas así, llegaría la confusión de la que ya no habría vuelta al origen.

Y al hilo de la etiquetación, encontramos una grabación realizada el 27 de enero de 1923 realizada por Manuel Pavón[18], con el nombre de Media granadina en la que se canta la letra *'Engarzá en oro y marfil'* (Chacón).

Sin embargo, en otras grabaciones del sevillano aparecen indistintamente el mismo título para cantes distintos: Gramófono (AE-2908) con la etiqueta media granadina *'De ti no me acordaba'* (es el cante que comienza con la letra *Serrana que te olvidara*) y Gramófono (AE-2910) con el mismo nombre de media granadina pero con la letra *'La que habita en la Carrera'*. El baile de asignaciones durante apenas 3-4 años, debilitó el criterio de Chacón y en tanto que Vallejo despuntó con ejecuciones muy rimbombantes en las que se lucía alargando los tercios hasta la extenuación, así quedó la asociación de cantes y estilos. Más tarde, Juan Mojama respetaría el orden que dio Chacón a cada cante pero de poco sirvió pues el cambio, intencionado o no, ya se había producido. El hermano de La Niña de los Peines, Tomás[19], también la grabó en 1928 con el título Granadina *'Que le llaman la Alcazaba'* e incluso se escucha a su hermana jalearle de esta guisa: *¡Vamos a ver esa media granaína con gracia!* Lo que me lleva a afirmar que ya estaba asumido cual era cada estilo de granaína.

En 1924 José Cepero también graba con la guitarra de Luis Yance un cante etiquetado como media granadina con la letra */ Que le llaman la Alcazaba/* lo que pudo contribuir junto con el disco de Vallejo a esta inexactitud en la terminología. Eduado M. del Portillo[20] en su obra 'Cante Jondo' culpa a Cepero:

18. Gramófono BS-742-1, 652.240 AG-161.
19. Sobre una versión de Tomás hecha por Carmela la Parranda recomendamos la lectura de un artículo a propósito de este cante en el artículo *'De la granaínas de Tomás Pavón a la de Carmela La Parranda'* escrito por un servidor. http://granadaiflamenco.blogspot.com/search/label/Carmela%20la%20Parranda.
20. M. DEL PORTILLO, E.: *Cante Jondo.* Madrid, 1929. Págs. 23-24.

[…] otro error de ahora. La granaína clásica se llama media granadina; es decir, la llaman. Uno de los que contribuyen a esta confusión es el propio José Cepero'.

Por contra, hubo quien se resistió a mantener esta nueva asignación. Aurelio Sellés seguía llamando al cante como media granaína. En una grabación que rescató Antonio Barberán en su blog *El callejón del duende*[21] cedidas por David Palomar, exclama Aurelio: ¡El cante es medias granaínas y malagueñas de Enrique el Mellizo! Y la letra que interpreta es */Tu enfermedad se curaba/.*

Otros intentos posteriores por ordenar este galimatías, no llegaron a buen puerto. En la Historia del Cante Flamenco (Belter, 1968) de Juan Valderrama, se anuncia la granaína */La que habita en la Carrera/* y como media granaína o granaína chica el cante con la letra */Fue porque no me dio la gana/* respetando así lo asumido por Chacón. Lo mismo sucedió en la Antología del Cante Flamenco (Hispavox, 1955) pero tampoco consiguió que se mantuvieran los órdenes respetando el criterio de Chacón[22]. Rafael Pareja[23] también intentó sin éxito dejar claro lo que se afirmaba en las etiquetas de los discos de Chacón:

[…] El inteligente apreciará que la llamo media granaína y es una cuarteta y no una quintilla como se canta hoy, pero el anterior cante, creación de Chacón,

21. Blog del investigador Antonio Barberán. https://cdizflamencoflamencosdecdiz.blogspot.com.es/2013/09/aurelio-selle-cantes-ineditos.html?showComment=1378052353236#c3364269921274845351.
22. De manera resumida y ordenada también se exponen estos datos en el blog de Dani Pino *Corrala del cante.*
23. RONDÓN RODRÍGUEZ, J.: *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana.* Edic. La Posada. Córdoba. 2001. Pág. 60.

es la "verdadera media granaína", pues lo que hoy se canta con tal nombre es la granaína.

Para cerrar capítulo, es oportuno mantener la nomenclatura que aparece en los discos de Antonio Chacón ya que si él fue el creador del estilo que derivará a otras nuevas formas musicales, habría que respetar su denominación.

Es evidente que con el nombre de granadina ya existía desde décadas antes un cante consolidado y compuesto que se ha mantenido fiel a su matriz melódica, por lo que la creación de Chacón no ha tenido más remedio que llamarse de otro modo. Por tanto y a lo largo de las explicaciones, se respetará la nomenclatura del cantaor jerezano: *Granaína* para el fandango de Granada y *Media granaína* para su creación personal. Igualmente utilizaremos para llamarlas Granaína larga y Granaína corta al hilo de la teoría recogida en la última biografía de Chacón.

Al final de cada estilo y/o atribución a cantaores, se ha incluido una breve guía sonora con cantes de referencia en los que aparece la misma melodía con el fin de mostrar las distintas versiones de artistas en relación a un mismo cante.

6

6. Los estilos

6.1 Granaína del Canario Chico

6.2 Granaína-Malagueña de José López-Cepero

6.3 Media Granaína del Niño del Genil

6.4 Media granaína y Granaína de Antonio Chacón

6.5 Granaína y Media Granaína de Manuel Vallejo

6.6 Media Granaína de Pepe Marchena

6.7 Media Granaína de Tía Marina Habichuela

6.8 Media Granaína de El Cojo de Málaga

6.9 Media Granaína de Enrique Morente

6.1 Granaína del Canario Chico

EL PRIMERO de los estilos que recogemos es el que dejó grabado Manuel Reina 'Canario Chico'. Por lo que sabemos no nació en Sevilla como indica el DEIF[1] sino en la provincia de Cádiz de acuerdo con el investigador Antonio Cristo (posiblemente en Villamartín y falleció a causa de una gripe). Fue cantaor y guitarrista, hecho frecuente en estos años. Su vida profesional transcurrió en los cafés cantantes tal y como indica Fernando de Triana[2]:

"Allá por el año 1884, cuando hacía furor el malogrado Canario, salió en Sevilla un cantador nuevo que se llamó Manuel Reina el Canario chico. Este muchacho cantaba muy bien y en poco tiempo se hizo de muchos partidarios. Por aquel entonces se estilaba que todo el cuadro de cante estuviesen en el escenario hasta que terminara el último cantador, y como en otro lugar de este libro digo, al gran maestro de cantes, Paco Botas, le gustaba hacer chistes, y una noche en que cantaba el Canario chico una copla a la cual sacaba gran partido, al salir cantando, Yo he visto a un niño llorar en la puerta un camposanto, dice Paco Botas: —¡Yo a otro en la puerta una fonda! El muchacho creyó que era tomadura de pelo, y de lo que le entró por el cuerpo, ¡hasta la copla se le olvidó!".

Su trayectoria profesional lo llevó por toda la geografía andaluza y a finales del siglo XIX estuvo viviendo algunas temporadas en el Puerto de Santa María donde actuó durante varias semanas:

"En el Casino de Artesanos, en el domingo 9 de Enero de 1898, a las 10 de la noche, tendrá lugar, a petición de los señores socios, una velada concierto en la que hará su despedida de esta localidad el afamado tenor del cante andaluz Don Manuel Reina, conocido por el "Canario Chico". Dicho artista ejecutará los mejores números de su repertorio. Terminado el concierto tendrá lugar la tercera reunión de confianza de 11 de la noche a 3 de la madrugada, permitiéndose antifaz solo a las señoras".

1. Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco.
2. TRIANA, Fernando de: *Arte y artistas flamencos*. Edic. Facsímil. Madrid 1935. Pág. 184.

Manuel Reina, 'Canario Chico'.

Además de cantaor y guitarrista, también incluía en su repertorio piezas musicales de ópera y zarzuela que interpretó en el teatro Principal almeriense donde compartió cartel con José Sánchez 'El Marmolista' con éxito de público y aforo completo según la prensa (22/11/1896. *Diario de Almería*). Les acompañó a la guitarra Gaspar Vivas. Fue tal el éxito que la siguiente semana los seguidores del cantaor propusieron un mano a mano entre ambos artistas. En su repertorio hubo malagueñas, cartageneras, guajiras, murcianas granadinas y almerienses. En Málaga actuó en el Café del Siglo el 21 de enero de 1897:

CAFÉ DEL SIGLO.–
(Calle de Granada)
–Debut del maestro del género andaluz D. Manuel Reina, conocido por el Canario Chico, que cantará los mejores números de su repertorio.

Actuará durante diez días hasta caer enfermo y tener que posponer sus citas en el café durante unos días:

CAFÉ DEL SIGLO
Habiendo terminado su contrato el célebre cantador Canario Chico, a ruego de innumerables personas ha accedido a continuar dando conciertos en dicho establecimiento que todas las noches se ve lleno.

CIRCO-TEATRO GADITANO

Compañía Mela

EXTRAORDINARIA FUNCIÓN

para el Miercoles 11 de Noviembre de 1897

DEBUT

DEL

CANARIO CHICO

La empresa que tiene á su cargo este coliseo, con objeto de complacer al público gaditano, ha tenido á bien contratar al notable tenor del género andaluz D. MANUEL REINA conocido por el (CANARIO CHIÇO,) á fin de dar la mayor variedad posible á los espectáculos.

Primera sección.–A las siete y media en punto

1.° La graciosísima comedia en un acto, del Sr. Guerra Gonzalez,

LOS MONIGOTES

Desempeñada por la Srta. Mela, los Sres. Torres y el Sr. Casas.

2.° El preciosísimo juguete cómico en un acto, en que tanto se distinguen el Sr. MELA, titular

La Capa de Josef

3.° Por el tenor Sr. Reina se cantará una bonita colección de

MALAGUEÑAS

originales del mismo, del Canario y de Chacón, todo acompañado á la Guitarra por el mismo.

DEBUT

DEL

CANARIO CHICO

La empresa que tiene á su cargo este coliseo, con objeto de complacer al público gaditano, ha tenido á bien contratar al notable tenor del género andaluz **D. MANUEL REINA** conocido por el **(CANARIO CHIÇO,)** á fin de dar la mayor variedad posible á los espectáculos.

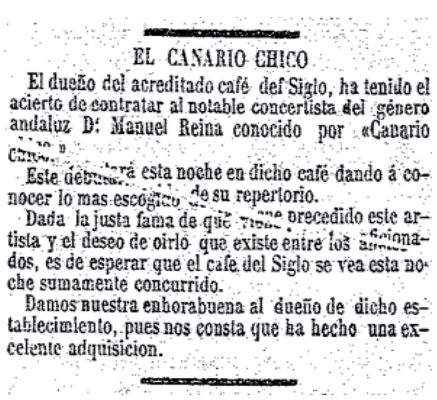
Primera sección.–A las siete y media en punto

El aplaudido maestro del género andaluz dará a conocer esta noche algunos números de zarzuela, alternando con el canto flamenco.
(31 de enero de 1897).

Restablecido de la leve enfermedad que le ha retenido en cama y a ruegos de los muchos aficionados que concurren al café del Siglo esta noche reanudará sus conciertos el célebre cantador D. Manuel Reina (Canario Chico) cantando su variado repertorio de malagueñas, cartageneras y guajiras. (6 de febrero de 1897).
El 14 y 15 de febrero volvió a demostrar sus dotes de barítono, interpretando para sus muchos seguidores una romanza de La Tempestad. Unos días después, fue sustituido por el Sr. Cardoso, que también sabía cantarse sus malagueñas y, quizás para compensar la ausencia de los cantes flamencos que hacía el Canario Chico, Josefina Ruiz anunció 'El original baile de género andaluz Soleares Flamencas, creación de la sin rival primera bailarina señorita J. Ruiz[3]' (20 de febrero de 1897).

Al día siguiente de la actuación, viajó a Ronda donde daría algunas funciones. Cantó, que sepamos, malagueñas, guajiras y el tango titulado *'De Maceo ¿qué?'*. Su trayectoria fue exitosa hasta su fallecimiento.

Quizás sea atrevido atribuir un estilo propio de granaínas al Canario. Sin embargo,



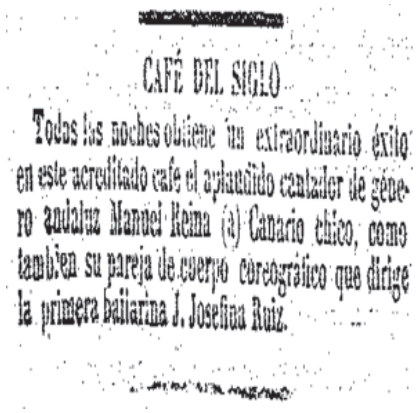
EL CANARIO CHICO

El dueño del acreditado café del Siglo, ha tenido el acierto de contratar al notable concertista del género andaluz D. Manuel Reina conocido por «Canario Chico».

Este debutará esta noche en dicho café dando á conocer lo mas escogido de su repertorio.

Dada la justa fama de que viene precedido este artista y el deseo de oirlo que existe entre los aficionados, es de esperar que el café del Siglo se vea esta noche sumamente concurrido.

Damos nuestra enhorabuena al dueño de dicho establecimiento, pues nos consta que ha hecho una excelente adquisicion.



CAFÉ DEL SIGLO

Todas las noches obtiene un extraordinario éxito en este acreditado cafe el aplaudido cantador de género andaluz Manuel Reina (a) Canario chico, como tambien su pareja de cuerpo coreográfico que dirige la primera bailarina J. Josefina Ruiz.

La Unión Mercantil. 23 de enero de 1897.

3. RIOJA, E.: *Los cafés cantantes. Una aproximación a sus historias y a sus ambientes*. Vol VI. Málaga, 2015. Pág. 4.

y manteniendo la tesis de Martín Salazar, parece que sí lo tenía. De las pocas grabaciones que se conocen de él[4], las que recogemos revelan un arco melódico aún primitivo que mantiene en esencia las formas de cante con aire abandolao en cuya sonoridad ya desvela el cante que, extinto de compás, dará lugar a la granaína larga. En ambas grabaciones se realiza el mismo estilo aunque reconocemos en la primera una subida tonal en el primer verso que las distancia melódicamente. En el remate aparecen de nuevo matices que las diferencia: en la primera grabación no se repite el quinto verso en el sexto y la caída tonal y estiramiento de la segunda mitad de ese tercio es más alargado en el tiempo.

Pista 1.- Cilindro de cera. Con la guitarra de Manuel López. 1899.

Hay una campana de plata
En la Torre de la Vela
Hay una campana de plata
cuando suenan sus metales
dicen ¡Que Viva Granada!
Por todos sus arrabales.

Pista 2.- Disco Berliner (62.609) con la guitarra de Manuel López. 1899.

Viva el puente del Genil
Viva Graná que es mi tierra
Viva el puente del Genil
La Virgen de las Angustias
La Alhambra y el Albaicín
La Alhambra y el Albaicín.

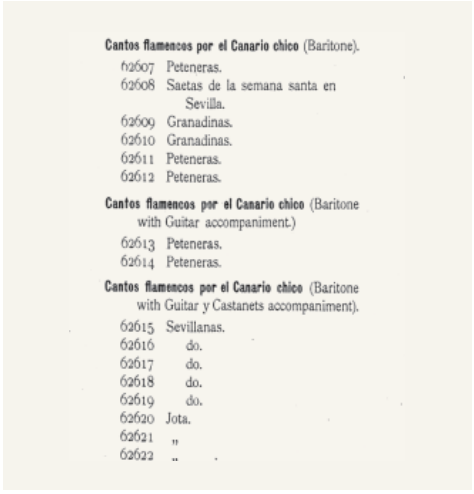
EL CANARIO CHICO

Notable cantator flamenco. — 5 PESETAS CILINDRO

Malagueñas.	*Tunjos.*
Jaberas.	*Guajiras.*
Serranas.	*Peleneras.*
Cartageneras.	*Jotas.*
Murcianas.	*Sevillanas.*
Soleares.	

Catálogo Sociedad Fonográfica Española. Hugens y Acosta. 1900.

4. Hemos podido escuchar tres cilindros (sevillanas, granaínas y saetas) y dos discos monofaciales (saetas y granaínas) de las más de cuarenta grabaciones que tenemos documentadas.



Cantos flamencos por el Canario chico (Baritone).
62607 Peteneras.
62608 Saetas de la semana santa en Sevilla.
62609 Granadinas.
62610 Granadinas.
62611 Peteneras.
62612 Peteneras.

Cantos flamencos por el Canario chico (Baritone with Guitar accompaniment.)
62613 Peteneras.
62614 Peteneras.

Cantos flamencos por el Canario chico (Baritone with Guitar y Castanets accompaniment).
62615 Sevillanas.
62616 do.
62617 do.
62618 do.
62619 do.
62620 Jota.
62621 „
62622 „

Catálogo Berliner. 1899.

CATÁLOGO
DE LA
SOCIEDAD FONOGRÁFICA ESPAÑOLA

HUGENS Y ACOSTA

Barquillo 3, Duplicado, Telefono 1.151, MADRID

PROVEDORES DE LA REAL CASA

Encargados del archivo fonográfico del Teatro real

Exclusivamente autorizados para tomar impresiones de los artistas contratados en este regio coliseo

Esta casa y la de la Vda de Arabut... son dos exclusivamente autorizadas por la Sociedad de Aut... ra la impresion y venta de cilindros con música española. serán consideradas y perseguidas como defraudadoras las casas que pongan á la venta cilindros españoles que no lleven el sello de la Sociedad de Autores.

EXPORTACION Á TODOS LOS PAISES

Hugens y Acosta. 1899.

Boletín Fonográfico
REVISTA QUINCENAL

UN CUENTO VERDE

Cilindro de cera del Canario Chico. El fonógrafo en España (Mariano Gómez Montejano, 2005).

6.2 Granaína-malagueña de José López-Cepero

NACIDO EN JEREZ DE LA FRONTERA (1886-1960) fue uno de los firmes puntales del cante de su tierra. Su vida artística transcurrió en su ciudad natal, compaginando el cante con las labores agrícolas de las gañanías hasta que pudo dedicarse al cante enteramente. Sus primeras actuaciones acontecieron en su propia ciudad según recoge *El Guadalete* y *El Porvenir* entre 1906 y 1907. Actuó igualmente en el café 'La Primera' y el café de la Vera-Cruz. Tuvo un hermano guitarrrista que falleció joven a causa de una tuberculosis. En 1915 se trasladó a vivir a Sevilla donde compartió cartel con La Niña de Los Peines en un homenaje a María la Moreno para recaudar fondos para tratar su enfermedad.

> ***UN CONCIERTO.-*** *En breve se celebrará en el Salón Oriente un gran concierto de género flamenco, con carácter benéfico, pues los productos que se recauden se destinarán a la afamada artista María Moreno, a la cual le va a ser practicada una difícil operación.*
> *En la fiesta tomarán parte los más celebrados artistas del género, entre ellos los célebres cantadores José Cepero, Niño Medina, Niño Escacena, y la sin rival Pastora Pavón Niña de los Peines*[1].

En Sevilla participó en los más grandes eventos flamencos además de ser un asiduo de las fiestas que había en las ventas de la zona en las que tras terminar las reuniones, pagadas por los señoritos, él mismo pagaba a otros artistas para continuar la fiesta hasta el día siguiente. En 1920 se traslada a Madrid apadrinado por el torero Victoriano Roger 'Valencia II'. Cepero fue un gran aficionado al toreo, siendo íntimo amigo de Juan Belmonte quien le regaló un capote bordado en oro que presidía el salón de su casa. Aunque mantuvo una relación de amor-odio con Antonio Chacón se declaró abiertamente admirador de éste. Tuvieron varios episodios violentos entre ambos que

1. CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A.: *José López-Cepero. El poeta del cante.* La Droguería music. Écija, 2017. Pág. 65.

José López-Cepero.

solucionarían posteriormente, fruto del posicionamiento artístico que ambos tenían en el flamenco.

Tras la muerte de Chacón en 1929, Cepero pasó a ser el cantaor que heredó esa 'capitanía' flamenca; Juan Valderrama llegó a decir que Cepero era el 'Capitán General'. En Villa Rosa era quien más trabajaba y quien organizaba todas las fiestas en las que participaban las más grandes figuras de la intelectualidad y de la cultura de Madrid. Fue amigo de Primo de Rivera y del rey Alfonso XIII. Son múltiples las anécdotas que recogen esa amistad entre ambos:

"(...) Y de las muchas fantasías que contaba, de los embustes que él mismo se creía, pero que la gente se tomaba a pitorreo, contaba los embustes de su amistad con el Rey Alfonso XIII. Decía que iba a salir el tren especial de Alfonso XIII con la familia real, que iba a pasar la Feria y la Semana Santa en Sevilla y que el Rey le dijo en Madrid:
— José, vente conmigo en el tren, porque voy a pasar por tu pueblo...
Y en el tren real venía Cepero. Y cuando llegaron a la estación de Sevilla, la gente agolpada en el andén, y el Rey saludando en la ventanilla. Y Cepero en la ventanilla al lado de Alfonso XIII. Y empezaron a decir la gente en el andén del tren:
— ¡Viva el Rey! ¡Viva el Rey!
Se asomó el Rey a saludar y le dice Cepero:
— No, no Alfonso, métete pá dentro, si no es a ti: si me dan los vivas a mí, que soy el rey del cante...[2].

En esta misma línea de fantasía, siempre según Valderrama, otra anécdota con el rey Alfonso XIII:

"Una noche estuvo Alfonso XIII de juerga mucho tiempo, hasta la madrugada, con el Rey en el colmao de Los Gabrieles, que estuvo allí en un cuarto cantándole al Rey hasta las mismas tantas. Y que como no habían cenado, le dijo el rey a Cepero:
— José. ¿Te vienes a cenar a casa?
Y que llegaron a Palacio, entraron por una puerta falsa y que se encontraron con que la servidumbre estaba ya acostada y no tenían nada de cenar en la cocina. Y que el Rey Alfonso XIII entonces pegó dos palmotadas y llamó a la Reina y le dijo:
— ¡Victoria, sal y hazle dos huevos fritos a Cepero, que venimos sin cenar!

Su discografía es una de las más extensas de entre los cantaores de su generación.

2. *Op. cit.* Pág. 124.

Llegó a grabar 137 cantes; más de la mitad fueron el fandango que se le atribuye además de la granaína-malagueña que también se le adeuda. En su repertorio cabe destacar su impronta en las seguiriyas, soleares, bulerías y cantes de levante.

En su haber queda la creación de un modelo de granaína alejada de la estructura musical que desarrollara Chacón, muy cercana a la granaína del Cojo de Málaga y de quién Cepero tomó la matriz melódica para crear la suya. Recogemos algunos ejemplos sonoros en los que se aprecian los arcos melódicos semejantes a los que grabara El Cojo de Málaga hacia 1923.

Pista 3.- Odeón (SO 3245, 13.630) con la guitarra de Luis Yance. 1924.

Por Dios no pierdas la honra
mujer que tanto he querío
por Dios no pierdas la honra
si es que no tienes pa comer
yo pa ti pido limosna
aunque mal pago me des.
Que la muerte de una mare
no hay cuadro más insufrible
que la muerte de una mare
olviarla es imposible
nadie es huérfano de pare
mientras su mare le vive.

Para el análisis de este cante recurrimos al ya realizado en su biografía. Establece como base primigenia la media granaína de Chacón, aunque Cepero se aleja de los cambios melódicos que ejecutaba éste para personalizarlo tomando como matriz el cante del Cojo de Málaga. Partiendo de la versión (alejada, eso sí) de Chacón, Cepero no musicaliza los tercios, sino que los lleva a su terreno y establece un margen distancial. En su interpretación ejecuta los tercios hablados, restando melismas y filigranas propias de este tipo de cantes para darle más emotividad a la media granaína. A pesar de ser un estilo que requiere grandes facultades, y Cepero las poseía, no arriesga y al ha-

blarlo, lo desarrolla en contraposición a los modos musicales del Cojo de Málaga. Los dos cuerpos musicales mantienen la misma línea melódica.

Pista 4.- Columbia (C-4.522, V 2.759) con la guitarra de Ramón Montoya. 1939.

Ni los rayos de la luna
Ni el sol con sus resplandores
Ni los rayos de la luna
Ni un campo lleno de flores
Ni la más grande fortuna
La cambio por tus amores.

Apreciamos en esta de 1939 el paso de la edad, el desgaste de la voz y la sabiduría. En ocasiones puntuales aparece una ralentización, lo que hace que el sostenimiento tonal en los versos adquiera mayor profundidad. También se aprecia en como el cantaor es capaz de alargar el ayeo de inicio, templarlo y llevarlo al extremo haciéndolo decaer con lentitud. Si comparamos ambas nos encontramos que la entrada o ayeo de inicio es similar. Al comparar con la primera que grabó con Yance (1924, Odeón 13.630) apreciamos que son iguales. Los matices que la hacen diferente se deben en exclusiva a la velocidad del cante o de la grabación, por lo que si alteramos las r.p.m. nos encontramos con un patrón melódico idéntico[3].

3. *Op. cit.* Pág. 375.

Guía de escucha:

José Cepero - Gramófono (AE-2490)- Y sus lágrimas derrama (Miguel Borrull, 1928).
José Cepero - Gramófono (AE-3702)- Como yo más desgraciao (Luis Maravilla, 1931).
José Cepero - Gramófono (AE-1520)- Con la Virgen del Pilar (Ramón Montoya, 1926).
José Cepero - Gramófono (AE-2859)- Salomón con ser tan sabio (Ramón Montoya, 1929).
Tomás Pavón - Regal (RS-552)- Con la Virgen del Pilar (Niño Ricardo, 1927).
Juan Mojama - Gramófono (AE-2512)- Con La Virgen del Pilar (Ramón Montoya, 1928).
Kiki Morente – Universal Music- Mi mayor venganza sería (Juan Habichuela, 2017).

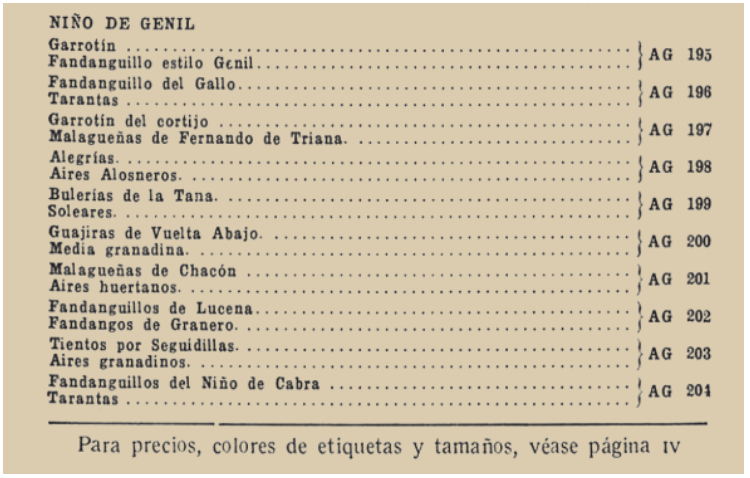
6.3 Media granaína del Niño del Genil

ANTONIO SÁNCHEZ PASTOR (Puente Genil 18/03/1887-Barcelona 26/08/1962). A principios de siglo estuvo viviendo en Málaga, en el barrio del Perchel. Antes de dedicarse de pleno al cante fue jornalero, según afirma su biógrafo Miguel Ángel Jiménez Valverde en una más que interesante biografía del cantaor pontanés[1]. Las primeras noticias que se tienen de él aparecen en la prensa hacia 1910 acompañado por Ramón Montoya. A partir de esos años, actuará por toda la geografía española obteniendo gran éxito. En 1925 forma un trío junto a sus hijos Juan y Adela Sánchez. Un año antes tuvo la oportunidad de grabar una primera serie de discos para la casa Gramófono con la guitarra de su hijo Antonio 'El Malagueñito'.

En su trayectoria artística compartió cartel con los mejores artistas de su generación durante la década de los '30. Hacía 1940 el cantaor se establece en Lucena donde puso una taberna hasta su marcha poco después a Barcelona y donde residirá hasta su muerte. Su última actuación conocida la localiza Jiménez Valverde en el diario La Vanguardia el 4 de agosto de 1951, cuando contaba con 64 años. Intervino en un espectáculo en la plaza de toros de Barcelona en un homenaje al actor Luis Mariano. Se le atribuye la creación-recreación de un estilo particular del garrotín. Hasta que lo graba en 1924 no existe ningún precedente discográfico que contradiga esa afirmación. Esta versión apenas ha tenido seguidores en la discografía posterior ni en cantaores actuales; tan solo Jacinto Almadén (1960), Pepe Marchena (1963) y Vicente Escudero (1963) que grabó el 'Garrotín del tito[2]'. Años después José Menese grabó una melodía basada en

1. Recomendamos la lectura de la vida y obra del Niño del Genil, 'Aproximación biográfica de El Niño del Genil' (M. A. Jiménez Valverde). Edit. La Droguería music. Écija, 2016. En este libro-cd se recogen otras medias granaínas del Niño del Genil que adoptan el mismo patrón.
2. Se llamó así por contener en la letra la siguiente estrofa: /*Nena que quieres que tenga/ que te traiga el tito, tito/ tito, tito, titota/* y una variante similar en otra grabación del mismo cantaor.

Niño del Genil.



NIÑO DE GENIL

Garrotín Fandanguillo estilo Genil	AG 195
Fandanguillo del Gallo Tarantas	AG 196
Garrotín del cortijo Malagueñas de Fernando de Triana	AG 197
Alegrías Aires Alosneros	AG 198
Bulerías de la Tana Soleares	AG 199
Guajiras de Vuelta Abajo Media granadina	AG 200
Malagueñas de Chacón Aires huertanos	AG 201
Fandanguillos de Lucena Fandangos de Granero	AG 202
Tientos por Seguidillas Aires granadinos	AG 203
Fandanguillos del Niño de Cabra Tarantas	AG 204

Para precios, colores de etiquetas y tamaños, véase página IV

Catálogo de discos Gramófono.

este modelo sobre todo en los dos últimos tercios[3]. Por último, en un disco de Enrique Orozco, según su biógrafo, también aparece esta melodía tan particular.

Para el caso que nos ocupa el cantaor pontanés graba un disco con el título 'Media granadina' (Gramófono AG-200) el 3 de octubre de 1924. Musicalmente parece basarse en el fandango del Cojo de Málaga a partir del cuarto tercio. En el primero y tercero es ajeno a cualquier otra media granaína conocida. El segundo se acerca significativamente al Cojo para a partir del cuarto recoger el 'aroma' de la granaína y personalizar el quinto muy *sui generis* para rematarlo en las formas ya descritas.

Pista 5.- Gramófono (BS-1437-I, AG-195, 652.264) con la guitarra del Malagueñito. 1924.

A la sombra de un laurel
en la orilla de un río muy ancho
A la sombra del laurel

3. *Op. cit.* Pág. 158.

vengo de pasar mi vida
por ver el agua correr
pensando en ti vida mía[4].

Ya en la salida inicial del ayeo se percibe la tónica que definirá el cuerpo del cante, hecho similar a la grabación posterior y con unas connotaciones musicales muy particulares. Otro de los cantes que desarrolla el Niño del Genil con esta estructura musical la graba en el mismo año y en sendas coplas. Podemos apreciar en todas ellas un nexo común y es la caída que hace al final del quinto verso. En la serie Gramófono lo titula 'Fandanguillos del Gallo' y en la serie Regal (RS-503) lo hace con la etiqueta 'Fandangos de Joselito'.

Pista 6.- Gramófono (BS-1438-I, AG 196, 652.265) con la guitarra del Malagueñito. 1924.

Le dijo a su apoderao
antes de morir Gallito
le dijo a su apoderao
si mi tumba cría hierba
que se la coma el ganado
de la viuda de Ortega.

Se recuerda a los toreros
funesto el mes de mayo
Se recuerda a los toreros
murió Joselito el Gallo
Valerito y Granero
comenzó un mes de mayo.

También aparece en su discografía otro denominado 'Fandangos de Granero' (Gramófono AG-202) y aunque no hemos podido localizar la grabación todo apunta a que el cantaor hace el mismo estilo personal que en el resto de casos; parece evidente que todas estas letras que se encuentran en la tónica del homenaje a estos toreros van en la misma línea musical. Con el mismo título la graba un año más tarde para la casa Regal (RS-499, */Serían las seis de la tarde/*) lo que nos invita a dar por válida esta posibilidad de similitud de estilos. Del mismo modo podemos reseñar que el denominado cante 'Fandanguillos de Gallito, Granero

4. El origen de esta letra se basa en una cuarteta: */En la orilla de un río/ a las sombras de un laurel/ estaba la vida mía/ viendo las aguas correr/* y parece proceder de un cante de lavanderas (Jota carupanera) de origen venezolano. Igualmente aparece una variante de esta letra en el Cancionero de Antioquía con coplas recogidas y anotadas por Antonio José Restrepo 'De la tierra colombiana' (CM-I, pág. 411): */A las orillas de un río/ y a la sombra de un laurel/ te entregué mi corazón/ viendo las aguas correr/*. (Edit. Lux. 1ª edición. Barcelona, 1962).

y Joselito' (Regal RS-498) lo cantará en su estilo personal, aún sin haber podido localizar ni escuchar la grabación[5]. Sobre este estilo afirma Martín Salazar que pese a lo relativamente avanzado de la época y a llevar el título de media granaína, tiene un marcado carácter primitivo bastante alejado de las creaciones chaconianas, además de un acompañamiento de guitarra abandolao muy elemental.

Guía de escucha:

Niño del Genil - Gramófono (AG-200)- Barcelona por su puerto (Malagueñito, 1924).
Niño del Genil - Regal (RS-499)- Serían las seis de la tarde (Malagueñito, 1925).
Niño del Genil - Regal (RS-503)- Le dijo a su apoderao (Malagueñito, 1925).

5. Todos los cantes publicados del Niño del Genil se encuentran en el libro-disco biográfico reseñado.

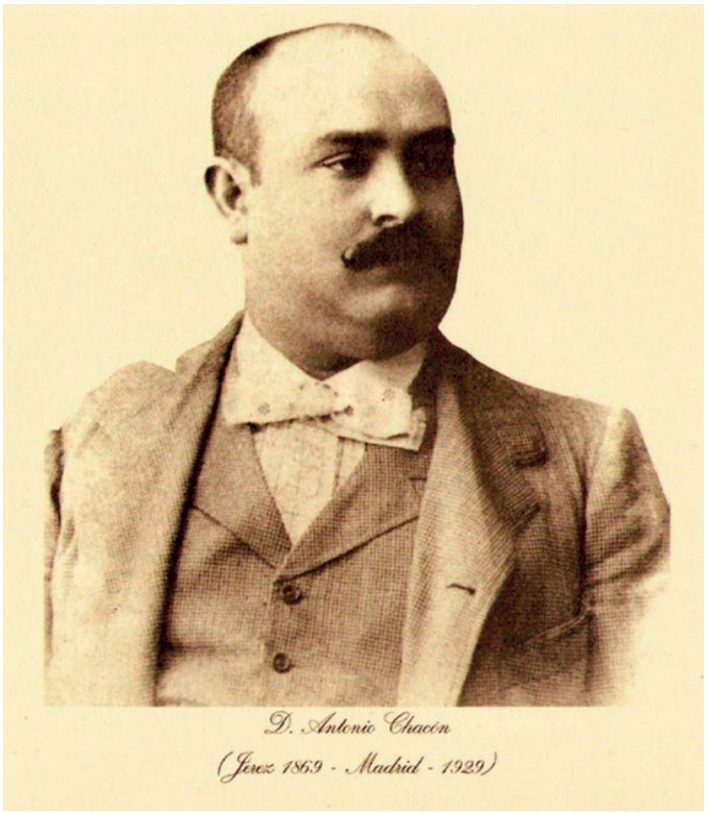
6.4 Media granaína de Antonio Chacón

TAL Y COMO SE HA INDICADO anteriormente hablar de granaínas y de Antonio Chacón viene a ser una asociación indisoluble. Para conocer más datos sobre su vida y obra recomendamos dos biografías en las que se recoge la práctica totalidad de la información que se conoce de este genial artista. La primera de ellas la escrita por José Blas Vega 'Vida y cante de Don Antonio Chacón[1]' y la segunda la publicada como nº1 de la colección Carlos Martín Ballester 'Don Antonio Chacón[2]'.

El origen de la creación de la media granaína de Chacón pudo estar en la influencia musical de los cantes que escuchó en Sevilla a África Vázquez. Es atrevido verificar tal afirmación pero sin más datos que los encuentros en los cafés cantantes de la época y las semejanzas sonoras que podrían establecerse entre ambos cantes, todo nos lleva a creer que Chacón bebió del agua de las fuentes sonoras granadinas para llegar a la obra de ingeniería musical que llamamos media granaína de Chacón.

Por tradición se le asocian dos formas distintas de cante: uno el ya especificado como granaína corta (media granaína) y otro la granaína larga (granaína). Sin embargo, el segundo es un cante autóctono del terruño al que el cantaor jerezano aporta un sello personal en base a sus cualidades interpretativas (que no es poco) pero que en realidad, es un cante ya conformado desde mediados del siglo XIX y del que no podemos decir que sea creación 100% pues no lo es. Otrora es que haya insuflado una personalidad tal que el modelo que hoy en día se ejecuta se encuentra en las mismas formas que se recogen en sus grabaciones. Pero ahí están los cilindros de cera que se recogen en este libro y las grabaciones de pizarra de las dos primeras décadas del siglo

1. Edit. Cinterco. Madrid, 1990.
2. Colección Carlos Martín Ballester. Madrid, 2016. El análisis de los investigadores Ramón Soler Díaz y Guillermo Castro Buendía en este volumen son imprescindibles para conocer los aspectos musicales de la discografía del cantaor.



Antonio Chacón.

XX para confirmar que el cante como tal, estaba definido.

De este modo, recogemos las palabras de Blas Vega en las que afirma que la granadina o fandango de Granada ha tenido dos líneas artísticas distintas partiendo de un mismo origen. En su versión más autóctona y pura y después de diversos cultivadores más o menos significativos llegó a su cenit con la personalidad de Frasquito Yerbabuena[3]. A pesar de que ha sido este cantaor quien más ha popularizado esta versión de fandango de Granada al que también se le llama Fandango del Albaicín, otros cantaores y aficionados menos conocidos dejaron su impronta en ellos. Uno de los aspectos más relevantes que nos llevan a elevar la granaína que canta el jerezano a cante propio de esta ciudad es la temática recurrente de las letras grabadas, todas relacionadas con Granada, la Virgen de las Angustias, el río Genil, etc. y otro aspecto definitivo es el hecho de que se grabaran estos sones casi 30 años antes.

La otra línea, la ya comentada por Blas Vega, es la engrandecida y divulgada en la discografía de Chacón.

Pista 7.- Odeón (SO 4.606, 181.026) con la guitarra de Perico del Lunar. 1928.

Fue porque no me dio gana
rosa si yo no te cogí
fue porque no me dio gana
al pie de un rosal dormí
y rosa tuve por cama
de cabecera un jazmín

Eso nunca lo diré
serrana, que yo no te quiero

3. *Op. cit.* Pág. 273.

eso nunca lo diré
porque si me dan fatigas
no sé si te buscaré
serrana que yo no te quiero.

Chacón no arranca el cante con el temple propio de este estilo, el clásico *tiriay*. Antes lo grabó La Rubia en 1911 con variaciones con respecto al que se hace en la actualidad. Este temple o ayeo inicial tampoco aparece en el resto de grabaciones que hace en 1928 el jerezano. Con afinación medida y perfecta el cantaor desarrolla este estilo personal a pesar de tener ya las facultades algo mermadas por la edad. Este mismo año, en verano y de gira por diferentes ciudades fue abucheado en alguna de las plazas de toros donde actuó junto a La Niña de los Peines, Vallejo, Cepero, Chato de las Ventas, y otros. La segunda copla de este corte es igualmente una media granaína aunque con matices distintos de la anterior. Se aprecia que acorta los tercios y los lanza más hablados, aumentando velocidad a la voz a la par que busca una expresividad mayor en esa definición musical con la que lanza los tres primeros tercios. A partir del cuarto, vuelve a recoger el arco melódico de la anterior.

Granaína de Chacón

Por una somera cuestión de asociación y etiquetación, este cante que se presenta y atribuimos, al menos en la nomenclatura, a Chacón, no es sino un fandango bailable de Granada, también llamado granadina que, como hemos apuntado anteriormente, era el modelo musical de cante que se escuchaba en los cafés cantantes del centro de Granada y que ejecutaban la mayoría de sus aficionados. Al igual que hemos hecho con el Canario Chico, atribuimos esta melodía a este cantaor aún sabiendo que todo apunta a que son versiones muy personales de un tronco común del que se segregan las

diferencias básicas que nos hacen delimitar distintas versiones/atribuciones. Además, es la propia historia del flamenco y la discografía la que ha vinculado este cante a Chacón.

En los discos originales de pizarra aparece la etiqueta 'Granadina' para esta versión de cante.

Pista 8.- Odeón SO (4.608-2, 181.027) con la guitarra de Perico del Lunar. 1928[4].

La que vive en la Carrera
La Virgen de las Angustias
la que vive en la Carrera
esa señora lo sabe
que yo te quiero de veras
que yo te quiero de veras

Serrana, que te olvidara
a mí me mandaste a decir
serrana, que te olvidara
cuando llegó el parte a mí
ya de ti no me acordaba
me mandaste a decir.

El primer cuerpo del cante que aparece en este corte es la granaína larga clásica con alusiones a temas locales. Va seguida de la media granadina que no se anuncia en la galleta central del disco. Empero, Chacón altera el orden de cómo se suelen desarrollar ambos patrones musicales. No es algo común que hayamos observado en la discografía antigua de las muestras que hemos analizado, pero tampoco debería sorprendernos el que aparezca así. En la actualidad sí es inusual este orden; principalmente por tradición y por coherencia de ir preparando la voz para rematar con el cante más elaborado y dificultoso y utilizar la corta para templarse. Por otro lado, existen otras dos grabaciones de Chacón en las que anuncia los cantes que graba y en el orden con el que lo hace: Gramófono (BJ-1203-1, AE-2.047) con la guitarra de Ramón Montoya en cuya etiqueta aparece 'Media Granadina y Granadina'. El mismo caso sucede en Gramófono (BJ-1.204-1, AE-2.051) también con Montoya a la guitarra: 'Media Granadina y Granadina[5]'.

4. Fotografías de la página siguiente, del archivo de Carlos Martín Ballester.
5. Para el primer caso hace las letras */Engarzá en oro y marfil/* y */Viva el puente del Genil/* y para el segundo lo hace con */Serrana que te olvidara/* y */La que vive en la Carrera/*. (Ambas grabaciones pertenecen a la misma serie discográfica de 1928).

Guía de escucha:

Antonio Chacón - Odeón (181.029)- Engarzada en oro y marfil (P. Lunar, 1928).
Antonio Chacón - Gramófono (AE-2047)- Engarzada en oro y marfil (Ramón Montoya, 1928).
Antonio Chacón - Gramófono (AE-2051)- Serrana que te olvidara (Ramón Montoya, 1928).
Enrique Morente - Hispavox (18-1380 S)- Rosa si no te cogí - Homenaje a don Antonio Chacón (Pepe Habichuela, 1977).
Enrique Morente - Hispavox (18-1380 S)- La que vive en la Carrera- Homenaje a don Antonio Chacón (Pepe Habichuela, 1977).
Cobitos - (Belter 51.202)- Engarzá en oro y marfil (Vicente El Granaíno, 1965).
Manuel Ávila - (Belter 23.050)- Engarzá en oro y marfil- Raíces del cante por Manuel Ávila (Manolo Sanlúcar, 1975).

6.5 Granaína de Manuel Vallejo

MANUEL JIMÉNEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS (Sevilla, 15/10/1891-7/8/1960). Manuel Vallejo fue uno de los que más engrandeció este estilo de cante, a pesar de haber tenido detractores por adornar demasiado los finales de los tercios. Sin embargo, y a pesar de tomar como base el estilo de Antonio Chacón, reelaboró la creación del jerezano para conformar lo que se conoce como granaína de Vallejo. Este cantaor fue uno de los más grandes de su generación, lo que le valió entre otros galardones obtener la II Llave de Oro del Cante en 1926 y un año antes la Copa Pavón. Tanto su discografía como su trayectoria profesional son dilatadas siendo cabeza de cartel de innumerables espectáculos de ópera flamenca, sobre todo a partir de la muerte de Chacón que coincidiría, además, con un mayor éxito de sus grabaciones. A partir de ganar la Llave del cante entregada por Manuel Torres, su nombre figuraba junto a La Niña de los Peines, José Cepero, Ramón Montoya, Borrull, en la práctica totalidad de los espectáculos y carteles junto a grandes cantaores y guitarristas durante cerca de veinte años.

Para un mejor conocimiento sobre este artista, Manuel Cerrejón y Juan Luis Franco[1] le dedicaron una biografía plasmada de datos, noticias, recortes de prensa e incluso un 'toque de romanticismo', fruto de la pasión que sienten por Vallejo. En cuanto a su discografía, 213 cantes que completan una obra de calidad sorprendente en cuanto a estilos y contenido, abarcando la práctica totalidad de cantes, aportando un sello propio: en las saetas destacó de forma sublime; en las bulerías demostró un ritmo y compás sobresaliente. En los estilos libres (malagueñas, cantes de levante, granaínas, media granaína...) demostró que su personalidad alcanzó cotas de gran amplitud musical, sin dejar atrás el resto de cantes que grabó a los que hay que acercarse para conocer realmente una figura de estas dimensiones.

1. CERREJÓN, M & FRANCO, J. L.: *Manuel Vallejo: vida y obra de una leyenda del flamenco*. Edic. Giralda, 2002.

Manuel Vallejo.

Una de las características que a priori hace reconocer el estilo que se le adeuda, es la forma en la que ataca musicalmente el primer tercio de este estilo: no lo musicaliza sino que lo lanza hablado, con una velocidad en la voz inusual para un estilo libre. Quizás el elemento más destacable junto a éste es el adorno melismático que insufla en el último tercio del cante que 'estira' después de apoyarse y respirar en la mitad del verso para alargarlo. Con respecto a este alargamiento tonal que se impuso en artistas de aquellos años, Ramón Soler[2] recalca que en la ópera flamenca estos estilos se pusieron de moda y daba la sensación de que Chacón quería demostrar que el principal artífice de estos estilos fue él, aunque fue en vano. Diferencia el cante del jerezano del resto el hecho de que muchos cantaores que vinieron después se afanaron en alargar los tercios de forma desmesurada hasta llegar a desnaturalizarlos.

Sin embargo, es innegable la fuente de la que nace esta variante estilística: Chacón, tal y como confirmaba el cantaor sevillano[3]:

'Mi famosa granaína por caso, la saqué directamente de la personalidad de Chacón'.

No cabe duda que tras las grabaciones de Chacón este estilo formó parte del repertorio de muchos artistas que quisieron aportar una personalidad propia, lo que se podría traducir (o no) en una incorrecta forma de ejecutar el cante, ya que a pesar de que este hecho sucedió de forma coetánea a Chacón, el problema que parece que se forja en esos años se ha ido incrementando a lo largo de las décadas hasta la actualidad y lo común es escuchar que una copla asociada a este estilo pueda durar cerca de siete minutos entre la introducción de la guitarra, el temple inicial y la letra. Sólo la entrada de inicio dura lo mismo que un disco de pizarra a lo que debemos sumar que se suelen hacer dos letras, granaína corta y larga. Esa 'competición' por ver quien tiene más pulmones desvirtúa la esencia de un cante que fue creado con una estética concreta y que cada día se aleja más de los modelos originales.

Con Vallejo parece que se inicia un barroquismo en estos estilos libres que ampliará Pepe Marchena y años más tarde Enrique Morente o Juan Varea, entre otros. Sin duda, nace una etapa en la que los floriteos musicales y ornamentos de los tercios comenzarán a formar parte de los repertorios perso-

2. *Op. cit.* Pág. 234.
3. GONZÁLEZ CLIMENT, A.: *Viejo carné flamenco.* Candil nº67. Enero-febrero 1990. Pág. 304.

nales de cada artista que, recreando modelos más antiguos, desembocarán, como es el caso de Vallejo, en cantes propios.

Pista 9.- Regal (K 888, RS-781)
con la guitarra de Niño Ricardo. 1928.

Con un suspiro le pago
aquel que por mí suspire
con un suspiro le pago
yo miro a quien bien me mire
yo no acaricio ni hago
al que de mí se arretira.

Media granaína de Manuel Vallejo

Pista 10.- Gramófono (OKA 15, GY-164)
con la guitarra de Niño Ricardo. 1934.

Y no me la dejan ver
enferma en la cama está
y no me la dejan ver
a mí me mata la pena
porque de seguro sé
que al verme se pone buena.

Con un temple de inicio, Vallejo empieza el cante que está montado sobre la base musical de la media granaína de Chacón. Las principales diferencias entre ambas se encuentran en los alargamientos de los versos y en algún 'lloro-lamento' (cama estáaa aaa aaa) en el remate del 2° verso. El último es el más característico: tras una bajada tonal que se recoge del quinto verso, provoca un estiramiento efectista, muy prolongado en el tiempo, en la última sílaba del sexto. Es muy común escuchar a artistas hacer la corta de Chacón y rematarla con este final de Vallejo que tanto caló en su época.

Guía de escucha:

Manuel Vallejo - Gramófono (GY-113)- Ven y cuéntame tus penas (Antonio Moreno, 1933).
Manuel Vallejo - Gramófono (AE-2908)- Serrana que te olvidara (Ramón Montoya, 1929).
Manuel Vallejo - Gramófono (AE-1675)- Adonde yo me pueda ir (Miguel Borrull, 1924).
Manuel Vallejo - Regal (RS-332)- Adonde yo me pueda ir (Miguel Borrull, 1924).
Manuel Ávila - (Belter 23.050)- Si yo te quiero de veras- Raices del cante por Manuel Ávila (Manolo Sanlúcar, 1975).
Miguel de Tena – (RNE-RTVE-Música. Lámpara minera Vol. 2)- Y no me la dejan ver (Antonio Carrión, 2007).

6.6 Media granaína de Pepe Marchena

PEPE MARCHENA (José Tejada Martín 07/11/1903-04/12/1976) llegó a ser el referente de toda una generación quizás porque con su voz revolucionó un sonido hasta entonces desconocido en el flamenco y también porque desarrolló una personalidad en el escenario que le otorgó un rango especial como artista. A pesar de haber sido acusado de no ser jondo por ciertos sectores, en su repertorio discográfico queda manifiesto que conoció y cantó todo lo que de buen flamenco había en su generación. En su tiempo fue un precursor a la hora de salirse de los cánones establecidos para dotar de mayor dimensión musical un repertorio que se centraba en unas líneas premarcadas y que, gracias a él (y otros tantos), adoptó otras formas y llegó a otros públicos. Su capacidad escénica y su amplitud de miras le dieron una popularidad más propia de un artista de variedades que de un artista flamenco. En una época en la que la comedia flamenca y el teatro daban su sitio al cante, Marchena aprovechó la coyuntura para convertirse, además, en actor-cantaor. No sería el primero, pero en el género cinematográfico creó un precedente entre los artistas.

Se inicia profesionalmente hacia 1916 cuando canta en el Café Novedades de Sevilla. Tras varios años por distintos cafés cantantes y ciudades y con el conocimiento apropiado, empieza su andadura discográfica en junio de 1925. En pocos años se creó una corriente llamada 'Marchenista' o 'Marchenismo', que el sector más ortodoxo del cante no quiso aceptar. Lo que unos llamarían cantar bonito sería argumento suficiente para descartar los gorgoritos, las voces de falsete y todo aquello que sonara a florituras musicales y no como lo hacían los artistas de generaciones anteriores. Sin embargo, en favor de Marchena, esa escuela, que también fue mal asociada al cante no gitano, tuvo un fundamento práctico que sirvió de referente a muchos cantaores, incluido el propio Marchena, que se declaraba admirador confeso de don Antonio Chacón, y fue criticado por esta razón.

En una época en la que la dictadura política afloraba, la dictadura estética también formaba parte de las exigencias sociales. Posiblemente lo más negativo no fue que hubiese una corriente marchenista sino unos sucesores que no estuvieron a la al-

Pepe Marchena.

tura. Coincide plenamente el éxito artístico del cantaor con la ópera flamenca y el encasillamiento en determinados cantes como el fandango, lo que traducido sería una dictadura fandangueril impositiva para aquellos que querían seguir estando en los grandes escenarios. Marchena superó esta etapa y se engrandeció como artista. Sus creaciones pasaron por algunos tipos de fandangos, de corte muy barroco, con adornos melódicos muy característicos en los finales de los tercios; también la colombiana y un tipo de media granaína que nació y murió con él ya que apenas ha tenido seguidores.

Nos encontramos pues, con un modelo de media granaína poco conocido y en desuso. Hace unos años Andrés Raya, amigo personal de Enrique Morente, rescató del olvido, entre los aficionados de un foro flamenco, este cante y nos invitó a que nos pronunciásemos acerca del origen del mismo. En el blog en el que publica sus memorias[1] y rescatando una actuación de Morente en la peña flamenca Mirabrás de Fernán Núñez en 1990, publicó una media granaína cantada por el albaicinero lanzando la pregunta de su posible origen. En inicio, él la asignó a Marchena ya que ambos la hacían con la misma letra, aunque escuchando

ambas grabaciones se aprecia que resultan distintos estilos. En una revisión de la discografía de Pepe Marchena aparece que este modelo en cuestión lo hace en más ocasiones en la misma serie discográfica con las letras que reflejamos a continuación.

En el sevillano volvemos a encontrar un barroquismo personal alejado de otros cantaores. Por otro lado, nos preguntamos si el propio Marchena creó esta variante o partió de un cante sobre el que basar éste. Pudie-

1. Flamenco en mi memoria (http://memoriaflamenca.blogspot.com).

ra ser que su padre (labrador y guarda de una finca), Juan Perea[2], cantaor aficionado, tuviera algo que ver en la creación de esta media granaína, pero es arriesgado afirmar tal cuestión. En cualquier caso, lo cierto es que no responde a ninguno de los esquemas clásicos ya conocidos ni analizados en este libro lo que nos lleva a otorgarle la posible paternidad.

En la serie *Rito y geografía del cante*, en el capítulo dedicado al cantaor, antes de escuchar este estilo anuncia 'Aires de los campos marcheneros'. Revisando su amplia discografía resulta que no es puntual que la palabra 'aires' aparezca como así lo anuncia en *Aires de la Sierra de Baena* (Gramófono 0N 0112, GY 0150), *Aires de las margaritas cordobesas* (Gramófono 0J 1153, GY 0152), *Aires de la Sierra de Almodóvar* (Gramófono 0J 1130, GY 0144), *Aires de Fuente Palmera* (Gramófono 0J 1134, GY 0177), *Aire de los romeros de Almonte* (Gramófono 0 KA 0342, GY 0218), *Aire de Ocaña* (Gramófono 0 KA 0576, DA 4367), *Aires de los Montes de Málaga* (Gramófono 0 KA 0577, DA 4367), etc.

En el análisis melódico de este estilo, obsérvese el característico alargamiento silábico que se produce en el primer verso, que llega a doblarse en ambas grabaciones para dar soporte expresivo a la letra. A partir del cuarto verso las reminiscencias a la corta de Chacón son evidentes, aunque se estira el verso final a modo de 'llanto'. La estructura de la segunda letra es la granaína corta también. Esta misma la grabaron por fandangos en 1927 Angelillo[3] (Odeón 181.009), y por granaína en 1929 Currito de San Julián (Regal RS-1166). Paco Toronjo la rescataría décadas más tarde por fandangos de Huelva.

2. Marchena adoptó los apellidos maternos al no estar casada cuando lo tuvo.
3. La hace con esta variante */La bañó un rayo de luz/ nació una perla en el mar/ la bañó un rayo de luz/ la tapaba un pensamiento/ debajo saliste tú/ sólo pa darme tormentos/*. Diego y Luis Agujetas (1996) también la grabarían de este modo: */La bañó un rayo de luz/ nació una perla en un lirio/ bajó un Ángel y le dí un beso/ y entonces naciste tú/ sólo pa' darme a mi tormento/*.

Pista 11.- Gramófono (BJ 2494, AE-2860) con la guitarra de Ramón Montoya. (24/03/1929).

Por un momento tenga que querer a la fuerza
el sabio que se tenga por más sabio
y quiera siquiera por un momento
y el querer quitaba el sentío
y hace perder el conocimiento
al hombre más entendío

La bañó un rayo de luz
cayó una perla en un lirio
y la bañó un rayo de luz
y yo lloré con sentimiento
y entonces naciste tú
sólo pa darme tormentos.

Pista 12.- Gramófono (BJ 2580, AE-2862) con la guitarra de Ramón Montoya. (04/10/1929).

Por un momento quiera una mujer
con sus cinco sentíos
aquel sabio que se tuviera por el que fuera más grande
y quiera a una mujer por un momento
y el querer quita el sentío
y hace que pierda el conocimiento
el hombre más entendío.

"LA VOZ DE SU AMO"
AIRES DE LOS MONTES DE MALAGA
"Deja franca la verea" (Sánchez Prieto)
Niño de Marchena
acomp. de guit. por Paquito Simón
DA 4367
OKA 577

Guía de escucha:

Pepe Marchena - Gramófono (GY-116)- La más bella de las flores (Ramón Montoya, 1933).
Pepe Marchena - Gramófono (AE-2613)- Con mi cuchillo montés (Luis Yance, 1929).
Pepe Marchena - Regal (RS-779)- Porque la gente no hablara (Niño Ricardo, 1928).

6.7 Media granaína de Tía Marina Habichuela

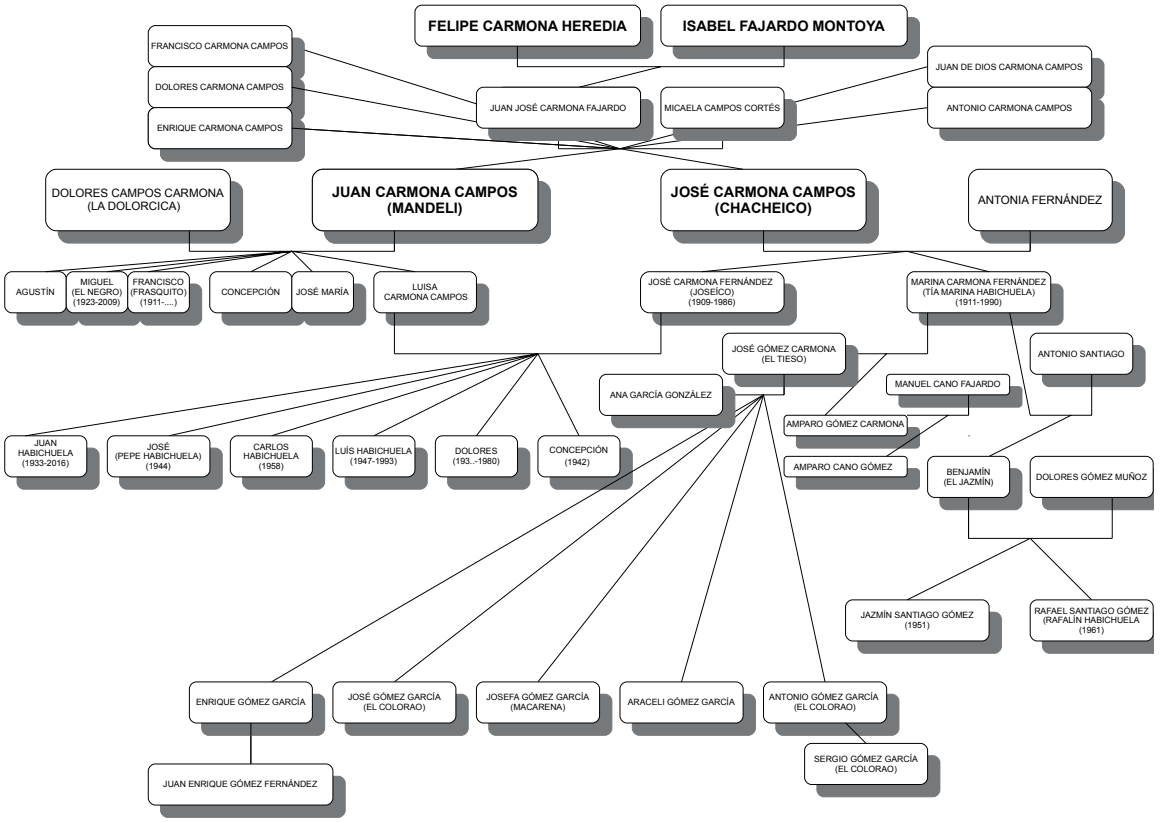
DE LA FAMILIA de los Carmona vinculada a Tía Marina Habichuela tenemos constancia desde el último tercio del siglo XIX. Los dos primeros nombres de los que hay datos son dos hermanos: Juan Carmona Campos[1] (Mandeli) y su hermano José al que apodaban Chacheíco. De ambos surgirá posteriormente la rama de Los Habichuela que se cruzarán entre sí. Juan (Mandeli) se casó con Dolores Campos Carmona y de esta unión nacerán Agustín, Miguel (1923-2009, apodado El Negro que se casó con Josefa la del Mono), Francisco (1911, apodado Frasquito), Concepción, José María y Luisa (Carmona Campos). Su hermano José (apodado Chacheíco y Habichuela el viejo[2]) se casó con Antonia Fernández y de esa rama nacerán José Carmona Fernández (1909-1986, llamado Joseíco) y Marina (1911-1990, tía Marina) ambos nacidos en Láchar.

Luisa Carmona Campos se casa con su primo Joseíco Carmona y nacerán Juan (1933-2016), Pepe (1944), Carlos (1958), Luis (1947-1993), Dolores (1934-1980) y Concepción (1942). Marina, hermana de Joseíco y por tanto tía de los Habichuela tuvo a Amparo Gómez Carmona (1936-1956). La saga continúa tal y como se recoge en el árbol genealógico.

Con respecto al cante, como todas las demás granaínas cortas, la base musical sobre la que se sustenta se encuentra apoyada musicalmente en el estilo chaconiano. Esta cantaora absorbe algunos 'dejes marcheneros' poco imperceptibles por las cualidades de su voz. Sin duda, está construida sobre el cante que el jerezano hacía con la letra */fue porque no me dio ganal*. Sin embargo, el eco de estaño fundido y el frágil hilo de voz de la cantaora, justificada por una avanzada

1. Cantaor y guitarrista al igual que tía Marina. Parece ser que hubo un tercer hermano llamado Andrés.
2. Tradicionalmente y erróneamente se ha mantenido que fue el primer guitarrista profesional de la saga de los Habichuela a pesar de que nunca lo fue, sino que tocaba la guitarra en los bares como aficionado. Chacheíco presumía de que su hijo Joseíco tocaba la guitarra como Juan Gandulla Habichuela, de ahí el apodo artístico.

Imagen cedida por Curro Albaicín.
Tía Marina con su hija Amparo.



edad cuando se registra en un video para Televisión Española, recuerda voces como la de Isabel Carmona de Íllora, María la Perrata o tía Anica la Piriñaca. En cuanto a las formas musicales sí que parece que existen mínimas influencias de Marchena.

Pueda parecer contradictorio pero tras escucharla todo apunta a que el proceso de recreación de este estilo fuese el siguiente: la melodía nace con Chacón y Marchena la toma y la alarga, dibuja nuevas modulaciones en los tercios y finalmente tía Marina recoge la versión del sevillano y le da forma en base a sus facultades. No obstante, en los primeros versos no se 'casa' con la forma ya analizada de Marchena.

Existe una versión grabada en 1932 por el cantaor Manuel González 'Guerrita' de quién parece tener influencia. Si escuchamos esa versión enseguida observamos que Guerrita encuadra el cante en las formas de Marchena. Sería demasiado aventurado afirmar que existe una versión de Guerrita como afirma un sector de aficionados

de Granada. Además, dudo que tía Marina conociera y/o escuchara a Guerrita para tomar sus formas cantaoras, asimilarlas y ejecutarlas. La popularidad de Marchena la acercaría, en todo caso, a adoptar su estilo y reelaborarlo personalizándolo. De lo que no cabe duda es que la que ha quedado grabada para la historia es una versión con unas características muy flamencas. Este estilo, al menos en Granada, es muy conocido y cantado por artistas como Alicia Morales, Juan Pinilla o Esther Crisol. Carmen Linares[3] también la grabó bajo el título *Granaínas de Tía Marina Habichuela* en su Antología 'La Mujer en el cante'.

Pista 13.- Tía Marina Habichuela. (S/R)

Fue por el hablar de la gente
que tú te fuiste de la vera mía
que fue por el hablar de la gente
pero ten por entendío
que a mí me va a costar la muerte
el haberte conocío[4]

(En la pista 15 está la versión que Esther Crisol hace de esta Media granaína).

Será por tu mal vivir
si tú te ves perdía y abandoná
será por tu mal vivir
cuando conmigo vivías
grandes consejos yo te di
y de tú de ellos te reías.

La primera letra la grabó en forma de media granaína en 1932 Guerrita (Regal DK-8816) con la guitarra de Niño Ricardo, Pepe Marchena[5] (Regal RS-779) en 1928 con la guitarra de Niño Ricardo, Niño de la Rosa Fina por malagueñas en 1931 (Gramófono AE-3741) con la guitarra de Pepe de Badajoz y posteriormente Lucas de Écija en 1973 (Diresa DLP 1037) por malagueñas del Perote. La segunda letra la grabó José Cepero[6] por fandangos (Gramófono AE 3618).

Guía de escucha:

Juan Pinilla - (RNE-RTVE-Música. Lámpara minera Vol. 3)- Y no te olvido sin embargo (Luis Mariano, 2009).
Carmen Linares - (PolyGram Ibérica) - Será por tu mal vivir - Antología La mujer en el cante Cd. I (Juan Habichuela, 1996).

3. Polygram Ibérica S.A. Madrid 1996.
4. Acompaña a la guitarra Miguel Habichuela. Grabación procedente del archivo del autor.
5. Además de esta versión, graba por malagueñas con esta variación: */La gente/ Yo tengo que dejar tu querer/ por el hablar de la gente/ pero ten por entendío/ que te va costar la muerte/ el haberme a mí conocío/*.
6. CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A.: *José López-Cepero, el poeta del cante*. La Droguería music. Écija, 2017.

6.8 Media granaína del Cojo de Málaga

JOAQUÍN VARGAS SOTO (27/07/1880-14/04/1941) fue apodado artísticamente El Cojo de Málaga debido a una poliomelitis en su pierna derecha durante su infancia que le obligó a utilizar muleta toda su vida. En sus comienzos artísticos se le conoció como Cojo de las Marianas por ser uno de los primeros cantaores que divulgó y llevó en su repertorio este cante. Entre sus artistas preferidos, afirmó en una entrevista, se encontraban La Niña de Los Peines, Dora la Cordobesita, Antonio Chacón y Manuel Torres. Y entre sus guitarristas, Miguel Borrull (padre) y Ramón Montoya. Destacó sobresalientemente por tarantas y cantes de levante lo que le valió una fama merecida en sus primeros años profesionales. Los aprendió, según se cuenta, en Linares a donde se marchó con 18 años, de la mano de El Grillo, El Sordo y Juan el Albañil.

El Cojo de Málaga pasaba temporadas de varias semanas en La Unión, sufragado por el mecenazgo de un aficionado local, que le cubría los gastos incluido el alojamiento. Frecuentaba el taller de carpintería de lavaderos de Antonio Cánovas y convivía con los mineros en las tabernas, que en gran número por aquellos años, abastecían las castigadas gargantas de estos hombres. Allí, según Pencho Cros, aprendió los cantes mineros[1]. Posteriormente se instaló en Sevilla actuando en el Café Novedades junto a Chacón y Torres. Fue tal el éxito alcanzado que le hicieron firmar un contrato de 5 años. Su discografía es muy extensa y en ella prevalecen las malagueñas, las tarantas, cartageneras, media granaínas, granaínas, levanticas, mineras.

Como hemos recogido ya, Chacón no fue el primero en grabar la granaína corta. Antes lo harían Manuel Vallejo (1923), José Cepero (1924) y Cojo de Málaga (1921) si bien la 'versión original' ya estaría en circulación desde algunos años antes. Para el

1. JIMÉNEZ, J. A. & CROS ZAPLANA, J.: "Tras la pista de la minera, El Cojo de Málaga"; Artc. de *El Olivo. Revista de Flamenco N.º 27*; VVA. de la Reina (Jaén). Año VII; Enero 1996. Pág. 34.

Cojo de Málaga.

Catálogo de discos Regal.

caso del Cojo, el título que da se dispersa entre varios diferentes lo que podría inducir a error.

En su discografía aparecen bajo distintas denominaciones un mismo estilo de media granaína, la que aquí atribuimos al cantaor malagueño: 'Fandango' (Gramófono AE-487, AE-967) Pathé (2232, 2238); 'Fandanguillos del Cojo' (AE-1273) que resultan ser rondeña y Media granaína, Odeón (13.594, 13.612). 'Malagueña' (nº2, AE-1.317). Con el título de 'Fandango del Cojo' (Rs-313) lo grabó también La Trinitaria[2] en 1923 con la letra *Daba, daba en el reloj las una / daba en el reloj la una / de mi puerta en la venta / con el deseo de la luna / serrana te vi la cara / eres más guapa que ninguna/.*

Sobre el origen de donde los pudo aprender el cantaor nos dice el investigador Paco Vargas[3] que nada se sabe aunque sería legítimo y hasta lógico pensar en la influencia que pudiera haber tenido en la creación de estos cantes su amigo personal, el buen aficionado granadino, Frasquito Yerbabuena. Incluso plantea ciertas dudas sobre la verdadera autoría de dichos cantes en relación a la posibilidad de que no fueran de Chacón. Hay que tener en cuenta que Frasquito Yerbabuena lo que popularizó y transmitió fue el fandango bailable de Granada (la granaína larga) y no la corta, por lo que es difícil saber si como tal, ya existía en la ciudad antes de que Chacón la divulgara como propia y si fue Frasquito quien la transmitió al Cojo.

2. *Op. cit.* Pág. 228.
3. VARGAS, P. : *El flamenco en Málaga. Historia y actualidad de sus cantes y sus artistas.* Edit. Almuzara, 2010. Pág. 222.

Pista 14.- Odeón (SO 2.629, 13.594 y A 139392) con la guitarra de Ramón Montoya[4]. 1921.

Rubia la mujer primera
hizo Dios por un ensayo
rubia la mujer primera
y como no le gustó
la tuvo que hacer morena
y morena es la que quiero yo

Y sin embargo te miro
y yo sufro mucho con verte
y sin embargo te miro
y yo quisiera aborrecerte
pero con pena te digo
será mi sino verte.

Guía de escucha:

Cojo de Málaga - Gramófono (AE-487)- Rubia la mujer primera (Miguel Borrrull, 1921).
Cojo de Málaga - Gramófono (AE-967)- Que dice que se olvidaba un querer (Miguel Borrull Padre, 1923).
Cojo de Málaga - Gramófono (AE-1317)- Te tengo que ver rodando (Miguel Borrull Padre, 1925).
Cojo de Málaga - Pathé (2232)- Causa de mi perdición (Miguel Borrull Padre, 1923).
Cojo de Málaga - Pathé (2238)- Que yo la quiero con delirio (Miguel Borrull, 1923).

4. Se publica en el suplemento nº 8 a la recopilación general de febrero de 1921, lo que situaría la grabación a finales de 1920.

6.9 Media granaína de Enrique Morente

EN 1977 ENRIQUE MORENTE grabó para la casa Hispavox el disco Homenaje a don Antonio Chacón (18.1380 S, 1977) que obtendría un año después el Premio Nacional de Música Popular del Ministerio de Cultura. Lo hizo con la guitarra del también granadino Pepe Habichuela. Antes ya había grabado otros discos: Cante flamenco (1967), Cantes antiguos del flamenco (1968), Homenaje a Miguel Hernández (1971), Se hace camino al andar (1975). La vía por la que Enrique se acerca a los cantes de Chacón es a través de Pepe de la Matrona[1]:

"Al primero que conocí fue a Pepe, recién llegado yo, muy de seguía, yo fui a parar a la calle de Embajadores y por allí paraba un cantaor de aquí de Madrid que se llamaba Antonio Villanueva […] y fue él el que me llevó a la peña Charlot, una noche que estábamos tomando vinos en el viejo Madrid, por Lavapiés y to eso, cantando, y cogió y quedamos citaos para el otro día. Dice: 'te voy a llevar a un sitio, a una peña' y me habló ya él de este hombre viejo que sabía mucho de cante. Digo, sí, hombre por favor, y me llevó, me habló de Pepe […] Él comprendía la importancia del viejo, pero la comprendía más hacia mí... Y llegó este muchacho Villanueva y me presentó a ellos. Él dice: 'Aquí os dejo y yo me voy'".

Tras su primera toma de contacto, Pepe de la Matrona le invitó a cantar para escuchar al joven granadino a ver qué cosas sabía hacer:

"Bueno vamos a ver, que cante el nuevo cantaor, a ver pa que lo oigamos, digo. Y me tomé aquello como una prueba que había que hacer y yo me acuerdo que Matrona se hartaba de reir porque le hacía gracia yo, lo que cantaba mayormente era por fandangos, los fandangos de Frasquito Yerbabuena, un par de cosas por soleá, pero no...[...] Y por causa de Pepe conocí a Bernardo [...]"

1. GUTIÉRREZ, B.: *Enrique Morente. La voz libre.* Edit. SGAE. Madrid, 1996. Págs. 25-26.

Enrique Morente.

Blas Vega, ratifica la versión que Enrique dio a Balbino Gutiérrez[2]:

"Y allí empezó la gente: Venga Enrique, canta. […] Pepe lo fue animando, vio en él posibilidades, le sonaba la voz muy bien, ponía corazón. Pepe era el que lo animaba. Él fue el que despertó la afición de Enrique por Chacón".

Y de nuevo vuelve a afirmar a César Muriel cómo se acercó a los cantes de Chacón[3]:

[…] Los cantes de Chacón, la mayoría, también los aprendí de Pepe y tarantas de Chacón y todo eso.

Durante el aprendizaje en la capital, se empapó de las formas clásicas del cante compaginándolo con sus inquietudes creativas que se verían reflejadas en el disco 'Se hace camino al andar' en el que ya se vislumbraba el creador que sería. Un año antes a la publicación de 'Despegando' y 'Homenaje a don Antonio Chacón' preparó y estudió junto a Pepe Habichuela las grabaciones que incluirían en ese disco, además de acercar a Pepe a la figura de Chacón para estar en sintonía, según cuenta Balbino en su biografía.

2. *Op. cit.* Pág. 27.
3. *Op. cit.* Pág. 244.

La media granaína acompañó a Morente desde sus inicios discográficos. Ya la graba en el homenaje a Miguel Hernández 'Un veneno pa que yo me muera' (aprendida y tomada de Bernardo de los Lobitos) además de los dos estilos de media granaína y granaína de Chacón.

La vinculación y admiración por el jerezano es evidente. Sin embargo, se declaró admirador de Pepe Marchena de quien también bebió musicalmente. En este sentido es donde hay analogías con la que considero es una creación personal cuyas influencias del barroquismo de Marchena son inherentes a la mentalidad creativa y expresiva de Morente.

Pista 15.- Esther Crisol con la guitarra de José Fernández. Diputación de Granada. 2009. (segunda letra)

Por momentos mis martirios
se estaban doblando de noche y de día
mis ojos lloran por verte
por momentos mis martirios
se estaban doblando de noche y de día
mira si es mala mi suerte
que yo te quiero con delirio
y tengo yo que aborrecerte.

Lo primero que llama la atención es la métrica impropia de este estilo. Enrique dobla el segundo verso hasta llevarlo a las doce sílabas manteniendo el arco melódico del primer verso que es ajeno a otros estilos y lo recoge en el segundo en el mismo grado tonal con que se suele recoger el primero. El mismo efecto lo desarrolla en el cuarto y quinto verso. Es a partir del sexto cuando las cadencias y caídas propias de Chacón aparecen para recoger el cante con un último verso en el que por momentos se reconoce a Marchena en el neobarroquismo que propició en una época en la que despuntó como cantaor. La composición final de la copla se eleva hasta los ocho versos.

Contradictoriamente, el propio Enrique llegó a afirmar que su cante nada tenía que ver con el de Marchena. Sin embargo, en más de una ocasión le hemos escuchado decir que en su coche siempre sonaba un casette de Marchena; referencia escuchada también a su hija Estrella en su juventud. En Marchena encontraría un sinfín de melodías y de micro tonalidades personales que le darían pie a llevar a cabo este proceso creativo:

'Mi cante no tiene nada que ver con el de Marchena, como la mayoría de las veces no tiene nada que ver con ninguno de los cantaores que he defendido, porque precisamente yo soy un cantaor que seguramente, a pesar mío incluso, no me parezco a nadie, ni mi voz ni mi flexibilidad tienen mucho que ver con todos los cantaores que he admirado[4]'.

Morente no llegó a grabar este cante en disco pero sí lo hizo en directo para Televisión Española. También se la escuchamos en un recital en la peña flamenca El Mirabrás de Férnan Núñez el 10 de noviembre de 1990. No ha tenido apenas trascendencia este estilo, posiblemente porque no se grabaría oficialmente pero sí forma parte del repertorio de algunos cantaores granadinos como Esther Crisol que, con la guitarra de José Fernández, la grabó para la colección Flamenco y Patrimonio de Diputación de Granada (2009).

4. *Op. cit.* Pág. 248.

7

7. El cante de Concha la Peñaranda

DENTRO DEL AMPLIO ABANICO de los cantes por granaínas, se plantea una cuestión que lejos de intentar resolver, hay que exponer porque son muchos los motivos que invitan e incitan a manifestar un posible cambio en la terminología de un cante encuadrado históricamente en el campo de las malagueñas. Por supuesto no es el objetivo cambiar la historia del cante flamenco, pero es verdad que una parte del flamenco, de sus teorías, de su idiosincrasia es sostenido con puntales firmes por la tradición oral y los testimonios de aquellos que han sido partícipes directos de la propia historia. Es por ello por lo que con argumentos musicales y documentos sonoros se intentará aportar algo de luz a una asignación estilística heredada desde hace cuarenta años y que pudiera no ser tal y como parece. ¿Es realmente el cante de La Peñaranda una malagueña creada por ella?

Han pasado más de cuarenta años desde que por primera vez se grabara en un disco un cante con la etiqueta 'Malagueña de la Peñaranda'. Cuarenta años en los que, sin discusión, se ha dado por válido que esta cantaora malagueña 'creó' este estilo. Un maestro como Pepe de la Matrona y un discípulo lejano en el tiempo, convertido en maestro así mismo, dieron veracidad o aparente veracidad a un estilo que hasta la fecha pocos se han detenido a investigar y a analizar con rigor para llegar a la conclusión de si realmente pertenece a quién pareció apuntar el de la Matrona.

La flamencología, desde sus inicios hasta su profesionalización, ha evolucionado a menor velocidad que la tradición oral y que los distintos estudios musicológicos que se han estado haciendo en las últimas décadas. No cabe duda que tiene mucho peso la tradición oral, el boca a boca, los cantes expresados y traspasados de generación en generación hasta nuestros días. Sin embargo, el caso que nos ocupa en nada se acerca a esta línea de transmisión que es la que rige la mayoría de los estilos del flamenco.

En primer lugar habría que dejar claro que el localismo propio del arte jondo no es, en ningún caso, un argumento sostenible para dar por válida nuestra teoría. El rigor musical al que nos ceñimos para establecer el objetivo propuesto se escapa de cualquier interpretación de carácter subjetivo que pudiera mermar la calidad de las conclusiones y de las aportaciones que aquí aparecen. ¿Y por qué darle importancia al cante conocido como malagueña de La Peñaranda? ¿De dónde viene tal afirmación? ¿Quién la pone en circulación de nuevo? ¿Qué nos lleva a pensar que no pueda ser una malagueña sino una Granaína o incluso Cartagenera?

La respuesta es sencilla y simple. Balbino Gutiérrez, biógrafo de Enrique Morente, recoge qué sucedió para que diera nombre a una malagueña tras escuchar a su maestro Pepe de la Matrona. A éste no le cuadraba mucho el título que el granadino había puesto a una grabación con el nombre de La Peñaranda. En una ocasión, le esperaba el maestro sevillano con un vaso de vino una noche y le dijo:

'Vamos a ver, ¿Quién te ha dicho que son malagueñas de la Peñaranda? Enrique contestó: Yo se lo he escuchado a usted.
Vale, pero ¿quién te ha dicho que son de La Peñaranda? Bueno, yo le oí decir que creía que era de La Peñaranda. ¡Ah, que creía que era! ¡Pero dije que creía, no que era! Matrona espetó: Estoy casi seguro, pero ahora mismo no me acuerdo...
Entonces, yo le puse, atrevida juventud, Malagueña de La Peñaranda. Ahora mis enemigos hablan de esa malagueña como de La Peñaranda y el título se lo puse yo. A ver ahora qué hacemos con esa malagueña[1].

Partiendo de las palabras tanto del maestro sevillano como del granadino, las dudas acerca de la autoría de este estilo quedan patentes. Una creencia nunca debería derivar en un axioma o verdad dejando de lado el rigor de los estudios cuyas bases actuales pueden desmontar muchos mitos y/o leyendas activas del flamenco.

Ya lo dijo Morente, *¡A ver qué hacemos ahora con esta malagueña!*

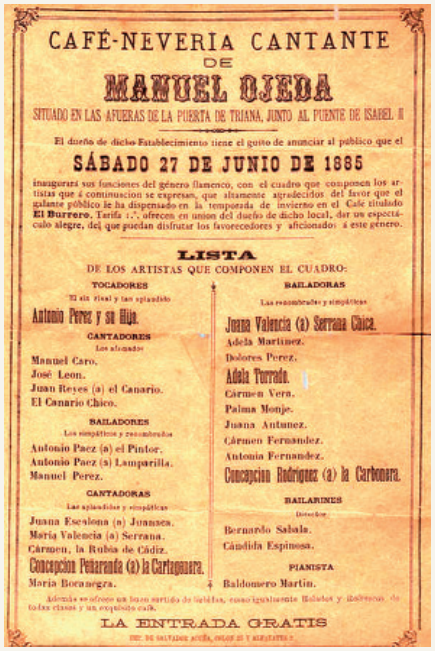
1. http://www.aireflamenco.com/tiempo/127-recordando-a-morente-en-el-patio-de-aireflamencocom-090111

Pepe de la Matrona, Enrique Morente, Huib Wilkes (Payo Humberto), entre otros.

Pepe de la Matrona y un grupo de aficionados.

Algunos investigadores dieron como válido el nacimiento de la cantaora en La Unión[2] (Murcia). Es José Gelardo[3] quién, a través de una partida de defunción, nos da datos oficiales del nacimiento de una tal Concepción Rodríguez y Calvo: y fue en Málaga. La fecha de nacimiento no aparece, pero tras deducciones de sus descripciones en diversos artículos de la época, nos atrevemos a decir, si mantenemos la línea de Gelardo, que cuando murió tendría entre 23 y 26 años. Este dato es ciertamente importante a la hora de valorar la posibilidad de que la cantaora (siempre suponiendo que se trate de ella) creara una malagueña con la musicalidad con la que supuestamente nos llega a nosotros. ¿Pudo una cantaora tan joven crear un estilo de malagueñas de la nada y ponerla en circulación en los ambientes de los cafés cantantes? En tal caso, y siendo tan buena cantaora, ¿por qué no hay datos que corroboren su creación hasta bien entrado el siglo XX y por una creencia de Pepe de la Matrona?

Por otro lado, Manuel Bohórquez encontró en un padrón sevillano de 1884 a Concha Peñaranda y Ramos nacida en 1852[4].



CAFÉ-NEVERIA CANTANTE
DE
MANUEL OJEDA
SITUADO EN LAS AFUERAS DE LA PUERTA DE TRIANA, JUNTO AL PUENTE DE ISABEL II

El dueño de dicho Establecimiento tiene el gusto de anunciar al público que el

SÁBADO 27 DE JUNIO DE 1885

inaugurará sus funciones del género flamenco, con el cuadro que componen los artistas que á continuacion se expresan, que altamente agradecidos del favor que el galante público le ha dispensado en la temporada de invierno en el Café titulado El Barrero. Tarifa 1.ª, ofrecen en union del dueño de dicho local, dar un espectáculo alegre, del que puedan disfrutar los favorecedores y aficionados á este género.

LISTA
DE LOS ARTISTAS QUE COMPONEN EL CUADRO:

TOCADORES
El sin rival y tan aplaudido
Antonio Perez y su Hija.

CANTADORES
Los afamados
Manuel Caro.
José Leon.
Juan Reyes (a) el Canario.
El Canario Chico.

BAILADORES
Los simpáticos y recomendados
Antonio Paez (a) el Pintor.
Antonio Paez (a) Lamparilla.
Manuel Perez.

CANTADORAS
Las aplaudidas y simpáticas
Juana Escalona (a) Juanaca.
María Valencia (a) Serrana.
Cármen, la Rubia de Cádiz.
Concepcion Peñaranda (a) la Cartagenera.
María Bonanegra.

BAILADORAS
Las recomendables y simpáticas
Juana Valencia (a) Serrana Chica.
Adela Martinez.
Dolores Perez.
Adela Turrado.
Cármen Vera.
Palma Monje.
Juana Antunez.
Cármen Fernandez.
Antonia Fernandez.
Concepcion Rodriguez (a) la Carbonera.

BAILARINES
Director
Bernardo Sabala.
Cándida Espinosa.

PIANISTA
Baldomero Martin.

Además se ofrece un buen surtido de bebidas, consiguiendo Billetes y Abonos, de todas clases y un exquisito café.

LA ENTRADA GRATIS

Archivo Manuel Bohórquez Casado.

2. NAVARRO GARCÍA, J. L. & LINO, A.: *Cante de las minas,* Córdoba Ediciones La Posada, 1989. Pág. 32.
3. GELARDO NAVARRO, J.: *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno.* Almuzara, 2007.
4. BOHÓRQUEZ CASADO, M.: *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora.* Edit Pozo Nuevo. Sevilla, 2009. Pág. 41.

El hecho de que la apodasen 'La Cartagenera' no es indicativo necesario para situarla como natural de aquella zona y sí más bien como apelativo artístico tras aprender del maestro Antonio Grau esos cantes. En cualquier caso, el hecho de encontrarla con el apelativo en un padrón es relativamente común (ya pasó con Manuel Torres).

En un artículo publicado en Expoflamenco, portal web de referencia del flamenco, Bohórquez sospecha que Concepción Peñaranda no es la cantaora que asesinaron en Valencia, sino que era otra artista de mismo nombre. Sus afirmaciones se fundamentan en varios aspectos que dan fuerza a esta teoría:

> *"El único cartel donde aparece Concepción Peñaranda (a) La Cartagenera, así, lo publiqué en mi libro El Cartel maldito, sobre la vida y la muerte de Juan Reyes Osuna El Canario. Cuando Gelardo vio el cartel me llamó y me dijo que le habían entrado dudas sobre si era o no La Peñaranda la cantaora asesinada en Valencia, porque en dicho cartel, la artista aparece anunciada como Concepción Peñaranda, es decir, Peñaranda como apellido y no de remoquete artístico, que era el de La Cartagenera. Curiosamente, el que encargó aquel histórico cartel no se equivocó con ninguno de los artistas que aparecían en él y eso me hace preguntarme que por qué se iba a equivocar precisamente con esta artista[5]".*

El mismo investigador da solidez a la afirmación de que pudieron ser cantaoras diferentes y estaríamos, por tanto, ante dos

Artistas del Café del Burrero. Sevilla.

5. https://www.expoflamenco.com/blog-draft/quien-fue-concha-la-penaranda?locale=es

cantaoras con mismo nombre, pero con trayectorias distintas. Se plantea varias dudas al respecto:

> *"Si hubiera sido asesinada la verdadera Peñaranda, con lo famosa que era, ¿no lo hubiera contado Fernando de Triana al escribir de ella, como ocurrió con El Canario? Con toda seguridad. Porque, además, el trianero llegó a escucharla y, por lo que escribió sobre ella, está claro que la tuvo que admirar como artista. O Núñez del Prado, que escribió sobre ella en Cantaores andaluces (1904), y es raro que no dijera nada sobre su trágica muerte, con lo fantástico que era este autor".*

Ante la posibilidad de que aún aparezca la verdadera Concha La Peñaranda, no es el argumento con el que sostener el hilo que lleva a dar información acerca del posible cante que pudo crear y sí conocer una melodía que pudiera ser en esencia la que la cantaora desarrollara en aquellos años.

De la Peñaranda tenemos los primeros datos de sus actuaciones. Fue en 1883 en el café del Sol en octubre y noviembre. Después la encontramos en Sevilla en el café del Burrero hacia 1884, año en que El Rojo abandona Málaga. De este modo y anunciada como Concha la Cartagenera nada hace presagiar que en este café ya hiciese ese estilo por malagueñas y sí por cartageneras a tenor de su remoquete artístico. En 1886 la encontramos actuando en Madrid.

Ante estos datos, creemos que la Peñaranda fue cantaora profesional durante 6-7 años y siendo ciertamente joven. Una edad en la que, más que crear, la lógica invita a pensar que debió aprender en primera instancia para posteriormente crear, si hubiese creado realmente.

Vistos estos datos, nos adentramos en buscar indicios fiables que nos lleven a creer que La Peñaranda creó una malagueña. Durante su aprendizaje, su maestro no fue malagueñero ni fue conocido por llevar estos cantes en su repertorio. Sus fundamentos musicales se encauzan esencialmente en los estilos mineros. Del Rojo aprendería Concha la mayoría de sus conocimientos, hasta el punto de que su nombre en la prensa de la época la sitúa casi como cartagenera: Concha 'La Cartagenera'. Esto puede deberse a dos posibilidades: o bien por darse a conocer por la realización magistral del cante por cartageneras aprendidas de su maestro en la etapa malagueña o bien por creerla oriunda de Cartagena. En ningún caso nada ni nadie hacen mención a Concha la Malagueña o a cualquier relación con este cante. Además, apenas se sabían datos de su procedencia en tanto que Navarro y Lino, erróneamente, la sitúan oriunda de La Unión.

Estos resultados son indicios que responden a la poca fiabilidad de que la dieran por malagueña y de que, por deducción, le atribuyeran un estilo de malagueña. La información que ha llegado hasta nosotros la sitúa como cantaora de raíces musicales levantinas.

Son varias las muestras que nos llevan a establecer serias dudas acerca de la posibilidad de que la malagueña atribuida por Pepe de la Matrona a Concha fuese tal y no una granaína. Fernando el de Triana en su obra 'Arte y artistas flamencos' relata que allá por el 1884 se presentó en el primitivo café del Burrero una cantadora apodada 'La Cartagenera', que triunfó a toda ley cuando costaba mucho trabajo triunfar: y más con un cante que no parecía andaluz, pero que a pesar de eso, tenía algo que hacía sentir, por ejecutarlo con voz clara, limpia y admirablemente administrada, a más de unos estilos compuestos con delicado gusto y fino paladar artístico (…). ¡Qué cantes cantaba la Peñaranda!:

Al salir del arrabal
le eché a mi galgo una liebre:
déjalo, que bueno va:
el que la lleva la entiende
y por pies, no se le irá.
Cómo quieres que en las olas
no haya perlas a millares
si en la orilla del mar
te vi llorando una tarde.

En aquella ocasión y teniendo entre el público a uno de sus maestros, el Rojo el Alpargatero, cerró su actuación con esta copla:

Lucero de la mañana
acaba ya de salir
que te está esperando el alba
en el Puente del Genil.

El mismo Fernando de Triana, cuando establece la conexión de los cantes de la Peñaranda nos dice lo siguiente:

(…) … aunque a sus cantes se los llamaban cartageneras también procedían de la escuela del famosísimo compositor Antonio Grau el Rojo el Alpargatero, y por lo tanto, dichos cantes eran de corte levantino, pero almerienses y naturalmente acompañados a la guitarra en compás de malagueña:

Conchita la Peñaranda
la que canta en el café
ha perdido la vergüenza
siendo tan mujer de bien.

Se conocen una buena nómina de coplas dedicadas a la cantaora cuyas alusiones se encuentran en la órbita de los cantes de levante y enmarcadas geográficamente en las zonas minero levantinas y almerienses:

Fueron los firmes puntales
del cante cartaganero
La Peñaranda, El Chilares
Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

El de Triana reseña que los cantes de corte levantino se acompañaban en compás de malagueña. Además Norberto Torres afirma que lo hacían también en tono de granaína[6].

Jorge Martín Salazar[7] defiende esta tesis cuando se refiere a la letra 'Perlas a millares' por cartageneras: se hace siempre por este estilo y fue cantada por la Peñaranda en su presentación en el café del Burrero en 1884, siendo calificados sus cantes por Fernando de Triana como 'Cartageneras de la escuela del Rojo el Alpargatero'. Observamos la relación entre el acompañamiento por malagueñas de la cartagenera, lo que puede inducirnos a una raíz musical de esta malagueña en levante.

Castro Buendía, sobre el toque, afirma que la cartagenera —cante de la familia del fandango— es considerada hoy un cante minero-levantino; sin embargo, en las primeras grabaciones de Chacón se encontraba muy cercana a los cantes de malagueña a compás; tanto que se podía confundir con cualquiera de ellas pareciéndonos una simple modalidad más asociada a la zona de Cartagena, de ahí su nombre, estando la temática de sus letras relacionada con asuntos de esta ciudad[8].

Como ejemplo de cante por cartageneras con acompañamiento de granaínas encontramos una grabación de Antonio El Macareno de principios de siglo XX con la guitarra de Gaspar y con la letra */Acaba, penita acaba/ acábate de una vez/ sólo con morir acaba/ el sufir y el padecer*[9]*/*. Y no es el único; Chacón grabó muchas de sus malagueñas con la guitarra en tono de taranta (Fa#) y de granaína (Si); también cartageneras en tono de granaína *(/A la derecha te inclinas/...).*

En este caso del Macareno aparece titulada en la placa original como malagueña. Sabemos que La Peñaranda se especializó en cartageneras y malagueñas. Sin embar-

6. CASTRO BUENDÍA, G.: Art. "Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades". Revista La Madrugá, nº2. Julio 2010.
7. MARTÍN SALAZAR, J.: *Las malagueñas y los cantes de su entorno.* Guadalfeo, 1998. Pág. 82.
8. *Op. cit.*
9. *Op. cit.* Pág. 58.

go, su inicial fama fue en las primeras. Todo apunta a que años más tarde, y ya en los circuitos comerciales en los que compartía escenario con Chacón, Juan Breva, El Canario, La Serrana, La Carbonera o Fosforito el Viejo, por citar algunos representantes de cantes malagueños, aprendería distintas modalidades estilísticas como la de los fandangos de Granada a través de África Vázquez.

Los primeros datos de la cantaora en la zona levantina los encuentra José Gelardo Navarro[10] en la prensa, (El Eco de Cartagena):

> *'Anoche estuvo más concurrido que de ordinario el café del Sol, situado en las Puertas de Murcia. Un numeroso público llenaba todas las mesas y escuchaban a la nueva cantadora cartagenera Concha Peñaranda. Según oimos a varios inteligentes, la señora Peñaranda reúne excelentes condiciones para el cante flamenco'.*

Fernando el de Triana recoge en su libro lo que para nosotros es una pista más sobre el origen y la influencia del cante de la Peñaranda y su alejamiento definitivo de la malagueña: (…)

> *Huelga describir la tan justa como cariñosa ovación con que el público despedía a la sublime cantadora en cada una de las dos sesiones en que tomaba parte todas las noches, por lo cual, los contratos por meses se prolongaban hasta convertirse en años consecutivos, cada vez con mayor éxito: teniendo en cuenta que la Peñaranda tenía que luchar con un verdadero ejército de artistas de tanto relieve como fueron la Bilbá, la Bocanegra, Juana Ruca, la Juanaca, la Rubia de Málaga, Soleá la de Juanero, la Rubia de Cádiz, Antonia la Lora, la Serrana, Mercedes la Sarneta, Dolores la Parrala y otras muchas. De todas las nombradas y por creerlo de justicia, voy a hacer, aunque a la ligera, un pequeño esbozo, aunque ellas de por sí ya dejaron fama como lumbreras que fueron del arte de cantar bien.*

Concha se profesionalizó en la zona minero levantina y enseguida adquirió notoriedad con los cantes aprendidos de su maestro. Si estuvo contratada meses, incluso años, no tendría apenas posibilidad de alternar en otros escenarios con frecuencia, aunque sí de manera puntual. Esto la aleja de recibir demasiadas influencias que la llevaran a crear un cante propio aunque pudo existir esa posibilidad.

10. *Op. cit.*

Diferentes testimonios, no objetivos y poco rigurosos, apuntan a la 'paternidad' o más bien 'maternidad' de este cante: Ruipérez Vera (2005) haciéndose eco de la tradición oral, atribuye este estilo inequívocamente a La Peñaranda. Sin más datos que aportar, cae por su propio peso una afirmación de tales dimensiones en tanto que, en otros casos, sus fuentes han sido exclusivamente la tradición oral. José F. Ortega, en un artículo publicado[11] sobre la taranta o malagueña de la Peñaranda teoriza sobre la veracidad de Ruipérez cuando se refiere a sus afirmaciones: Ruipérez rehuye cualquier responsabilidad bajo el paraguas de que todas sus tesis se sustentan en las informaciones que obtuvo de Antonio Piñana, transmisor a su vez de las enseñanzas de Antonio Grau Dauset, el hijo del Rojo. ¿Establecer afirmaciones a partir de la tradición oral es un ejercicio de responsabilidad? Ruipérez[12], en su libro 'Los cantes de La Unión y Cartagena', recoge acerca de la Peñaranda:

'En esa fecha (1888), en La Unión y Cartagena además de la cartagenera creada por la Peñaranda, solo se conocía el cante de la madrugá, que presentaba diversos giros musicales incompletos, es decir, sin ninguna estructura musical definida. De estos variados cantecillos, mi padre, Chilares y el Herrero y otros, resolvieron la cuestión haciendo varias creaciones, dándoles a la primera de ellas el nombre de taranta cante matriz'.

Esto deja otra puerta abierta para pensar que este estilo pudiera ser una cartagenera, aunque esta posibilidad se desmonta más adelante. En este sentido, Ortega Castejón se mantiene al afirmar que un tipo de cartagenera, que sería una transformación de los cantes de madrugá, tendría influencia del folclore local sobre la cartagenera atribuida a La Peñaranda[13].

En todo caso, hay que dejar claro que Riquelme está haciendo referencia no a la atribuida hasta hoy como malagueña de La Peñaranda sino a la cartagenera clásica. José Luque Navajas en su libro 'Málaga en el cante' (Guadalhorce, 1965) asegura que esta cantaora a pesar de llevar en su repertorio las malagueñas no dejó ninguna versión propia: 'Adjudicada a Concha la Peñaranda, nos ha llegado un cante que ni es malagueña ni es de ella; se trata de una versión

11. ORTEGA CASTEJÓN, J. F.: Art: "La taranta o malagueña de Fernando el de Triana". Revista La Madrugá, nº1. Murcia, 2009. Págs. 1-18.
12. RUIPÉREZ VERA, J.: *Los cantes de La Unión y Cartagena.* Editorial Corbalán. Cartagena, 2005. Pág. 125.
13. FERNÁNDEZ RIQUELME, P.: *Los orígenes del cante de las minas.* Instituto Fides. Murcia, 2008. Pág. 34.

Rojo el Alpargatero.

ralentizada de la bandolá de los jabegotes recogida de las cantaoras Joaquina Payans y María 'la Chilanga'. Nos parece aventurado, respetando el vasto conocimiento de Luque Navajas, afirmar que fueran de Payans y la Chilanga sin haber escuchado grabaciones de ninguna de las dos (Joaquina Payans llegó a grabar cilindros de cera con malagueñas y cartageneras pero hasta la fecha nada se sabe de ellos). No obstante, sí tenemos grabaciones de jabegotes y poco se parecen al arco melódico que se desarrolla en el cante que estamos analizando.

El modelo que apunta a una granaína podría ser una interpretación personal de África Vázquez. Fernández Riquelme recoge lo siguiente al respecto:

> *No sabemos cómo cantaba realmente Concha la Peñaranda, siquiera si fue la llamada Cartagenera Grande parte de su repertorio, pero esa nueva forma de cantar pronto fue difundida por la mayoría de artistas de la época, como África La Peza[14], que fue compañera suya en el Café del Burrero y ya había actuado con anterioridad en la ciudad portuaria de Cartagena. Se tiene constancia de que las Cartageneras son parte destacada de su repertorio junto con Malagueñas y Granaínas, en 1886. Los cantes de la Peñaranda son incluidos en las primeras grabaciones en cilindros de cera como las de Encarnación "La Rubia[15]" o Antonia "La Malagueña". También en cilindro las registran Manuel "El Sevillano" con la letra "Los granujas tartaneros" y El Mochuelo con*

14. Se le escapa que pudiera haber sido al revés: que fuera La Peñaranda quien difundiese el cante de África.
15. Tras haber escuchado los dos cilindros de cera a los que se refiere Fernández Riquelme apreciamos que se trata, en el caso de la primera cantaora, de la malagueña del Perote, que guarda ciertas semejanzas con el modelo atribuido a La Peñaranda y en el segundo de la cartagenera atribuida a Chilares en una versión primitiva cuyas caídas tonales de los tercios pares parecen acercarse a la melodía de La Peñaranda.

la letra "Adiós, Cartagena hermosa". Estas y otras grabaciones probablemente respondieran al modelo original con que La Peñaranda las presentó en Sevilla.

Riquelme da por hecho que África Vázquez pudo difundir las cartageneras en el café del Burrero y Cartagena. Se desconoce si la cantaora granadina llevaba en su repertorio los citados cantes; lo que sí se sabe es que los de su tierra eran no sólo los que interpretaba y los que le dieron fama sino que fueron el germen del modelo posterior creado por Chacón, eso sí, si hablamos de media granaína y no de cartageneras. A finales del siglo XIX, en tanto que no existían las creaciones de Chacón por granaínas, sí estaban en circulación los aportados por África, como antecesores directos a la creación del jerezano. Incluso se pueden apreciar en algunas grabaciones esas músicas prechaconianas.

En otro sentido, Fernández Riquelme atribuye el estilo de la cartagenera clásica a La Peñaranda[16]:

'Las tituladas en los discos originales de Chacón como "Cartageneras" pertenecen a un estilo atribuido a la Peñaranda que el maestro jerezano popularizó; pero no fue el primero en grabarlas, sino que lo hizo Manuel El Sevillano sobre 1902, como hemos dicho anteriormente, con la copla "Los granujas tartaneros".

Si nos damos cuenta, hasta ahora no se menciona a La Peñaranda como creadora de malagueñas y sí de cartageneras. Referidos a los cantes minero levantinos, recoge Blas Vega sobre éstos que Chacón escuchó en vida: antes de que Chacón llegara a Cartagena, Granada y Almería ya tenía conocimiento de lo que eran los cantes levantinos pues en Sevilla se cantaban en los cafés cantantes y allí escuchó al Rojo y a su discípula La Peñaranda.

Sobre la malagueña de La Peñaranda es de nuevo Blas Vega quien la orienta hacia tierras levantinas: 'Los cantes de La Peñaranda tenían corte levantino y transpiraban cierta influencia almeriense'. Nada añade de su cante por malagueñas. ¿Será porque no existía como tal hasta la asignación del binomio Matrona-Morente? Esta afirmación de Blas Vega entronca con la de Fernández Riquelme en cuestiones de cantes levantinos y de la posibilidad de que La Peñaranda personalizara una cartagenera y no una malagueña.

Delimitar la teoría que aquí se plantea lleva al análisis de las grabaciones encontradas en la discografía de cilindro de cera y de

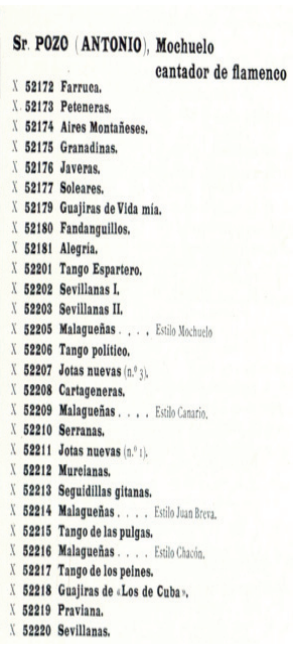
16. *Op. cit.*

pizarra entre 1898 y 1916, años en los que hemos encontrado cantes con semejanzas suficientes del conocido como estilo de La Peñaranda que pueden darnos pistas para ubicarlo. Existe por otro lado, cierta confusión al relacionar lo que creo puede ser una granaína 'abandolá' o fandango de Granada con la cartagenera atribuida a Chilares y por derivación a la Peñaranda. De él apenas se tienen datos que puedan corroborar que fue un cantaor de tal influencia que llegara a generar, aparte de un estilo propio, una corriente que mantuviera esta supuesta creación.

18
COMPAÑÍA FRANCESA
GRAMOPHONE
BARCELONA
CATÁLOGO GENERAL DE DISCOS
SECCIÓN DEL
ZONOPHONE
JULIO 1909
Este Catálogo anula los anteriores
Sr. SEBASTIÁN MUÑOZ (a) El Pena
X 52320 Malagueñas del Perote . (ac. guitarra)
X 52321 Malagueñas del Pena . . (ac. guitarra)
X 52322 Soleares . . . . . (ac. guitarra)
X 52323 Chufla del Pena . . . . (ac. guitarra).
X 52324 Cartageneras estilo Chacón . . . . . (ac. guitarra).
X 52308 Malagueñas de la Trini . (ac. guitarra).
X 52309 Malagueñas del Chacón . (ac. guitarra).
X 52310 Guajiras cubanas . . . . (ac. guitarra).
X 52311 Marianas . . . . . (ac. guitarra).
X 52312 Jaleo . . . . . (ac. guitarra).
X 52313 Seguidillas gitanas . . . (ac. guitarra).
X 52314 Asturianas flamencas . . (ac. guitarra).
X 52315 Tango de María . . . . . (ac. guitarra).
X 52300 Malagueñas estilo J. Breba . . . . . (ac. guitarra).
X 52301 Tarantas del Pena . . . . (ac. guitarra)
X 52302 Fandanguillo nuevo del Pena . . . . . (ac. guitarra).
X 52303 Malagueñas del Canario . (ac. guitarra).
X 52304 Garrotín . . . . . (ac. guitarra).
X 52346 Tango del baleón . . . . (ac. guitarra).
X 52347 Tango de la Arena . . . . (ac. guitarra).

Dar cobertura objetiva a este respecto obliga a recoger y revisar todas las grabaciones de la discografía antigua para sacar las conclusiones que se pretenden establecer. Para ello, se aporta por un lado el título original de la placa de pizarra que aparece reflejado en la galleta central de la misma y por otro, el título que el jaleador expone en el comienzo del registro sonoro.

Se recogen, a continuación, las grabaciones en las que se desarrolló esta melodía:



Sr. POZO (ANTONIO), Mochuelo
cantador de flamenco

X 52172 Farruca.
X 52173 Peteneras.
X 52174 Aires Montañeses.
X 52175 Granadinas.
X 52176 Javeras.
X 52177 Soleares.
X 52179 Guajiras de Vida mía.
X 52180 Fandanguillos.
X 52181 Alegría.
X 52201 Tango Espartero.
X 52202 Sevillanas I.
X 52203 Sevillanas II.
X 52205 Malagueñas . . . Estilo Mochuelo
X 52206 Tango político.
X 52207 Jotas nuevas (n.º 3).
X 52208 Cartageneras.
X 52209 Malagueñas . . . Estilo Canario.
X 52210 Serranas.
X 52211 Jotas nuevas (n.º 1).
X 52212 Murcianas.
X 52213 Seguidillas gitanas.
X 52214 Malagueñas . . . Estilo Juan Breva.
X 52215 Tango de las pulgas.
X 52216 Malagueñas . . . Estilo Chacón.
X 52217 Tango de los peines.
X 52218 Guajiras de «Los de Cuba».
X 52219 Praviana.
X 52220 Sevillanas.

Pista 16.- Mochuelo con la guitarra de Miguel Borrull. Aramburu. Cilindro de cera. 1899. El jaleador dice: **Granadinas** cantadas por el Mochuelo.

Donde viven las manolas
En Granada calle de Elvira
Donde viven las manolas
las que se van a la Alhambra
las cuatro y las cinco solas
las cuatro y las cinco solas.

Pista 17.- Mochuelo con la guitarra de Manuel López. Fono Reina. Cilindro de cera. 1899.

El jaleador dice: **Granadinas** cantadas por el Mochuelo.

Hay una campa de plata
En la Torre de la Vela
hay una campana de plata
cuando suenan sus metales
dicen ¡Que Viva Granada!
por todos sus arrabales.

Pista 18.- Pena Padre con la guitarra Joaquín hijo del ciego. Zonophone (X-52.320). 1908. Malagueñas del Perote.

El jaleador anuncia lo mismo que el título original.

De tanto llorar por ti
Tengo canales en la cara
de tanto llorar por ti

los suspiros que tú dabas
y era tormentos para mí
cuando de ti me acordaba.

Pista 19.- Mochuelo con Joaquin hijo del ciego. Zonophone (X-52.175). 1905.

Ni quien se acuerde de mí
yo no tengo quien me quiera
ni quien se acuerde de mí
el que nace desgraciao
no merece ni el vivir
no merece ni el vivir.

Pista 20.- Mochuelo con la guitarra Joaquín hijo del ciego. Odeon (109.000). 1910.
El jaleador dice: Granadinas por el Mochuelo.

La que vive en la Carrera
la Virgen de las Angustias
la que vive en la Carrera
esa señora me salve
si no te quiero de veras
si no te quiero de veras.

Pista 21.- Mochuelo con la guitarra de Joaquín hijo del ciego. Zonophone (X-52.225). 1907.
El jaleador anuncia: **Granadinas,** por el Mochuelo. ¡Viva Graná que es la tierra más bonita que hay en invierno por la nieve que tiene!

Porque me gusta el oír
quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
las campanas de la Vela
cuando me voy a dormir
quiero vivir en Granada.

Pista 22.- La Rubia con Joaquín hijo del ciego. Homophon (7210). 1910.
Canto estilo Rubia.

La que vive en la Carrera
la Virgen de las Angustias
la que vive en la carrera
ella chiquilla me falte
si no te quiero de veras
si no te quiero de veras

La que está en Santa María
la Virgen de las Angustias
la que está en Santa María
ella chiquilla lo sabe
lo mucho que te quería
lo mucho que te quería.

Pista 23.- Mochuelo con Joaquín hijo del ciego. Gramophone (3-62.132). 1911.
El jaleador dice: **Granadinas** por el Mochuelo.

Porque me gusta el oír
quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
las campanas de la Vela
cuando me voy a dormir
quiero vivir en Granada.

Pista 24.- Niña de los Peines con la guitarra de Ramón Montoya. Gramophone (1.547 ah,3-63.084). 1912. Malagueñas nº2.

Ni quien se acuerde de mí
Yo no tengo quien me quiera
ni quien se acuerde de mí
que el que desgraciao nace
no merecía vivir
¿para qué quiere vivir?

Pista 25.- Mochuelo con la guitarra de Manuel López. Pathé (2.200). 1916.
El jaleador dice: Vamos allá Manolito, para Granada derecho que hay unas caras y unos cogotazos en toda aquella tierra.

Porque me gusta el oír
quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
las campanas de la Vela
cuando me voy a dormir
quiero vivir en Granada

Pista 26.- Mochuelo con Joaquín hijo del ciego. Odeón (11.046). 1914.

El jaleador dice: **Granadinas** cantadas por el Mochuelo, disco Odeón.

Porque me gusta el oír
quiero vivir en Granada
porque me gusta el oír
las campanas de la Vela
cuando me voy a dormir
quiero vivir en Granada.

El propósito principal de este capítulo pretende dar consistencia a la teoría de que la referenciada como 'Malagueña de La Peñaranda' no es tal, sino un cante netamente granadino, cuya confusión creada por Pepe de la Matrona y Enrique Morente ha derivado a que, en la actualidad, se la denomine así y no como granadina o fandango de Granada. Para sostener esta hipótesis, se aportan diversas pruebas, cuya suma hace más que viable la 'p/maternidad' de este cante.

En primer lugar, hay que centrarse en la atribución original de los títulos. De las once grabaciones encontradas (en una de ellas se hace el mismo patrón musical repetido), en nueve aparece la palabra 'Granadinas' como título original del cante. Tan sólo en dos aparece rotulada como malagueña (Niña de los Peines y Pena Padre. Este último argumenta su melodía con variaciones ciertamente significativas que se alejan del cante estudiado). Además, en las grabaciones del Mochuelo, que salvo la de la Rubia, son el resto de los documentos sonoros, aparecen jaleos con claras referencias a Granada, a su sierra, a sus monumentos, etc. Las letras utilizadas en la práctica totalidad de los cantes se centran en la Patrona de Granada, en la sierra, en la Torre de la Vela, en la Alhambra, en sus calles, etc. Obviamente, una letra nunca va a determinar la procedencia del cante, pero si nos atenemos a estas pruebas sonoras, la centralización de las letras en Granada da mayor peso a nuestros planteamientos.

Por otro lado, una de las letras popularizadas tras la muerte de Chilares es la siguiente:

Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
La Peñaranda, Chilares
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

Esta letra situaría a La Peñaranda como gran cantaora de cantes cartageneros y no de malagueñas o granaínas, aunque esté documentado que las hacía.

Algo que no cuadra a la hora de dar por válido que pueda ser este estilo una malagueña, y menos de la Peñaranda, es que, en ninguna grabación de cilindros de cera ni de pizarra, registrados entre 1898 y 1955 (finalización de grabaciones de pizarra

aproximadamente) aparece el nombre de esta cantaora. Ni como título ni como estilo aparece antes de 1967, cuando Enrique Morente la graba para la casa Hispavox. No es baladí esta cuestión para dar consistencia a un cante que no aparece en la discografía antigua durante casi setenta años. ¿Por qué en setenta años nadie echa cuentas a este estilo atribuido en la actualidad a La Peñaranda y nadie titula así una malagueña o cartagenera atribuida a esta cantaora? En este caso, la tradición oral desaparece hasta que aparece Matrona hablando de este estilo. Nunca antes aparecen datos en estos años que den solidez a esta teoría.

No se sabe si el maestro granadino dispuso de grabaciones de pizarra para aprender este cante. Según su biógrafo, Balbino Gutiérrez, fue su maestro Matrona quien le informó de la posibilidad de que ese cante fuera de la cantaora malagueña, como ya hemos apuntado. Todo indica que la versión que escuchó Matrona era la de La Niña de los Peines y no la del Mochuelo a tenor de las semejanzas entre ambas. Para aportar respuestas a esta cuestión es oportuno situar tanto a La Peñaranda como a los que cantaron esta malagueña y conocer las conexiones entre ellos.

Como dijimos anteriormente, hacia 1884 La Peñaranda fue contratada en el café del Burrero. En aquellos años el Mochuelo también vivía en Sevilla por lo que alternó en este café y en el de Silverio durante varios años con todos los cantaores de la época. Se da la circunstancia que África Vázquez también trabajó y coincidió con ambos cantaores trayendo de su tierra un modelo de fandangos granadinos, prácticamente desconocidos en Andalucía occidental, hasta tal punto que una de las teorías más sólidas de la creación del cante de granaínas y medias granaínas de D. Antonio Chacón pudo tener como base los cantes de África.

No es disparatado pensar que los cantes de los que hablamos ahora fueran realmente un modelo granadino y que la granadina los pusiera en circulación en los cafés cantantes sevillanos y otros los asumieran y los popularizaran. Un elemento que da coherencia a esta hipótesis es la de que El Mochuelo, en sus grabaciones, tras hacer la supuesta malagueña de La Peñaranda, los remate con el fandango de África Vázquez.

No cabe duda que esta hipótesis tiene mucha credibilidad. La respuesta, en este sentido es sencilla. África llegó a Sevilla con cantes de procedencia granadina; fandangos locales con ciertos aires folclóricos y/o abandolaos y los puso en circulación en los ambientes flamencos; los dio a conocer y los popularizó hasta llegar a ser interpretados por otros artistas y grabados en los viejos cilindros de cera. Tal fue la popularidad y

aceptación de estos cantes que La Niña de los Peines los incluyó en sus primeras grabaciones junto a Montoya. La Peñaranda, como partícipe directa de los ambientes, los tomaría, los interpretaría y los engrandecería, posiblemente, pero en ningún caso serían de cuño propio. No así con otras opciones como las cartageneras.

Para seguir dando luz a estas hipótesis queda analizar las grabaciones que se han rescatado. Para ello, se analizará una a una las mismas y veremos las semejanzas y diferencias entre todas las versiones escuchadas. Antes de nada, se hace necesario responder a una cuestión meramente musical que dará pistas a la hora de abordar la escucha de las grabaciones mencionadas y nos situará con mejor precisión en lo que estamos analizando. A finales del siglo XIX, el acompañamiento por granaínas poco o nada tenía que ver con el que hoy se ejecuta, es decir, *ad libitum.*

Norberto Torres da pistas fiables sobre el toque por granaínas en tiempos de los cafés cantantes, antes de que Ramón Montoya desarrollara una línea que ha perdurado hasta hoy. El llamado toque por granaínas (modo de Mi sobre Si) era el que utilizaban los guitarristas para acompañar fandangos del levante andaluz como los verdiales de Juan Breva, la granaína, que no es otra cosa que un fandango 'abandolao' en sus inicios según el método de Rodríguez Marín y los llamados estilos de levante (en un primer momento conocidos como 'cantes de las minas') en la actualidad. Asumiendo esta afirmación, en los albores del siglo XX el acompañamiento era prácticamente el mismo para malagueñas, cartageneras, primitivas granaínas, fandangos, etc.

Obviamente, existen diferenciaciones que dan información para las diferentes asignaciones. Sin embargo, las granaínas que se cantaban en esos años no eran sino fandangos locales con aires abandolaos. De este modo, la mal llamada malagueña de La Peñaranda podríamos situarla como una granaína. Veamos pues, los resultados del análisis de las escuchas de las diversas versiones que tenemos de este cante.

Comencemos con la primera de ellas grabada por El Mochuelo en cilindro de cera.

Pista 16.- En primer lugar debemos detenernos en la guitarra (Cejilla VI). El comienzo, tras entroncarse con el rasgueo propio del fandango que hoy conocemos como abandolao, se remata con juego de bordones que depara en picado escueto que da paso al cante. El modo mayor del fandango se mantiene a lo largo del discurso cantaor (Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi). Esta secuencia es la propia del cante y del acompañamiento por malagueñas.

Una de las características principales de esta versión es el sostenimiento tonal del comienzo de los diferentes tercios a lo largo del cante y que remata con un fandango de aires granadinos atribuido a África Vázquez.

Pista 17.- En esta versión los patrones melódicos mantienen la línea argumental de la grabación anterior. Los estiramientos tonales en la primera mitad del verso son uno de los rasgos particulares que El Mochuelo imprime a su versión. La caída tonal del final del segundo tercio que aparece en este registro lo vamos a encontrar en el resto de las grabaciones bajando tonalmente de una manera muy particular. Se aprecia cómo se acerca esta versión a la granaína larga y remata de nuevo con el fandango atribuido a África.

Pista 18.- Hemos querido incluir esta grabación del Pena Padre aún creyendo que no es el modelo de granaína que aquí se analiza. Sin embargo, el arco melódico que aparece en ella guarda muchas semejanzas con el resto.

Si nos ceñimos a la melodía en su conjunto, todo nos recuerda a las versiones del Mochuelo y las posteriores que veremos. Por contra, El Pena Padre se aleja de la matriz original en las segundas mitades de los versos, esto es, arranca musicalmente con los dibujos musicales propios de la granaína y lo deriva a una personalización tal que los aleja de la versión matriz y crea una propia. Cabe resaltar los estiramientos, las subidas y bajadas tonales de los tercios en sus cierres a cada verso. Es el 6º tercio el que más se asemeja a la versión original. (Cejilla III).

El jaleador anuncia el cante como 'malagueña del Perote'. Es quizás la versión más alejada de todas cuantas hemos escuchado incluso de la versión de La Niña de los Peines que también la etiqueta como tal, aún pareciéndose a la granaína que desarrolla El Mochuelo. Guarda más semejanzas con la grabación de cilindro de cera de Encarnación La Rubia. Es importante tener en cuenta que si El Mochuelo etiquetó y anunció este cante como granaína es porque en aquellos tiempos se conocería como granaína y no como malagueña. A tenor de las grabaciones, queda claro que la vigencia de este cante se limitó a los años que hemos expuesto (1898-1916).

Otro hecho es que esta versión personal del Pena Padre se anuncie como malagueña. Lo que no queda claro es por qué la Niña de los Peines también la titula como tal habiendo conocido y escuchado al Mochuelo y se decante más por la etiqueta del Pena Padre sin el añadido personal del Perote. Una de las características que diferencian a esta grabación de las demás es el estiramiento musical

y tonal que se sucede en los tercios primero y tercero. En esta versión del Pena Padre, el segundo cuerpo del cante es el fandango atribuido a África Vázquez que encontraremos como remate en la mayoría de los registros analizados. ¡A tener muy en cuenta!

Pista 19.- El siguiente ejemplo desarrollado con la letra que popularizaría décadas más tarde Morente (vía Niña de los Peines) mantiene la estética de los registros anteriores. Vuelve el cantaor a cerrar el cante con un fandango de África. (Cejilla V).

Pista 20.- Guarda similitudes con la anterior. (Cejilla II). El sostenimiento tonal en los tercios es idéntico a pesar de que la tonalidad parece ser más baja en esta que en la precedente. Rescata para cerrar la misma letra y mismo estilo que la grabación anterior (*/ Yo soy loco y sin sentido/y sin podeme valer/ hasta el sueño lo he perdido/por no saber tu querer/si tú la culpa has tenío/).* Remata con el estilo de África.

Pista 21.- Es fiel reflejo de la pista 19; la dimensión que alcanza en los tonos altos en este registro mantiene la esencia del cante matriz del que hablamos lo que la coloca en idéntica situación. Remata de nuevo con un fandango atribuido a África Vázquez. Se da la circunstancia de que, además, lo ejecuta con la letra */De los montes montesino/ Soy de La Peza, peceño/ de los montes montesino/ y para servir a ustedes/ de Granada, granadino/ De Granada, granadino*[17]*/.*

Pista 22.- Grabado por La Rubia en 1911, es quizás el que menos analogías guarda con el modelo matriz que proponemos. El primer tercio no se remata en el grado de las grabaciones precedentes. El aire folclórico con el que desarrolla la caída tonal es muy característico de los fandangos folclóricos. Además, la repetición del primer tercio en el segundo no es propio de este modelo de cante sino de la cartagenera atribuida a Chilares (Adiós Cartagena hermosa).

Aparece así una hibridación entre ambos arcos melódicos pasando de uno a otro sin aparente sentido. No es el único modelo que hemos encontrado en la discografía en el que se recogen tanto elementos tonales de la cartagenera de Chilares como de la llamada malagueña de La Peñaranda. Además graba dos estilos en la misma placa con idéntico patrón musical. Algo que llama poderosamente la atención y vuelve a dar más consistencia al objetivo marcado es la

17. Por el verso final de esta copla hemos querido titular así el libro en un guiño claro a los cantes de África Vázquez.

utilización de las letras referidas a la Patrona de Granada. Para rematar, ella misma jalea: ¡Viva Graná que es mi tierra, Ay que bien!

Pista 23.- Volvemos a escuchar al Mochuelo en una grabación que dirige el arco melódico hacia las grabaciones anteriores. El mantenimiento tonal en los versos no varía con respecto a los ejemplos anteriores. Y de nuevo vuelve a rematar el cante con un fandango de África Vázquez.

Pista 24.- El caso de la versión que grabó a La Niña de los Peines con la guitarra de Ramón Montoya es paradigmático. Sin lugar a dudas es la versión que de este cante ha llegado hasta nosotros, es decir, que su versión es la más fiel a las de Matrona y Morente. Las grabaciones del Mochuelo y La Rubia se encuentran en un modelo más primitivo. La de la sevillana, además, es la más flamenca a nuestro juicio. La guitarra, por otro lado, acompaña a esta flamenquería ya que se aleja de los rasgueos propios del fandango abandolao y está a medio camino entre el toque libre y el acompañamiento a compás. Montoya la sitúa en esa delgada línea que sufren otros cantes que han pasado de las formas arcaicas a las flamencas. Nos recuerda, salvando las distancias salvables, a cómo se acompaña el fandango de Gloria que no acaba de abandonar el compás pero tampoco está *ad libitum*.

Pista 25.- Recuperamos otra versión del Mochuelo en la que retoma las cadencias primitivas de los modelos anteriores. En este caso, alarga los tercios sin alterar la tonalidad de los mismos lo que coloca al cante en una versión más reposada y con menos efectismos que las anteriores. Como en casos anteriores, remata con fandango atribuido a África y con la archiconocida letra de los Montes.

Pista 26.- La última de las grabaciones rescatadas se presenta claramente como 'granadinas'. La guitarra, que empieza con la tonalidad de MI no se encauza hacia Do hasta bien entrado el principio del primer tercio. El tono de paso Sol7 desaparece lo que da aparente impresión de no concordancia entre cante y toque. Tras esta apreciación los tonos Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi se mantienen tal y como manda la melodía propia de este estilo y del acompañamiento por malagueñas. Finalmente remata con el fandango de África.

Algo de lo que no cabe duda es que el acompañamiento de todas estas grabaciones está en la tonalidad de las malagueñas. El toque por granaínas, tal y como lo conocemos en la actualidad, aún no estaba definido lo que llevaba a organizar los cantes musicalmente con este acompañamiento e incluso con el toque de levante. Como he-

mos apuntado, son muchos los motivos que nos llevan a creer que probablemente estemos ante una granaína con acompañamiento de malagueña, en un estado ciertamente primitivo y que evolucionó a partir de la voz de La Niña de los Peines, cuyos seguidores han mantenido la idiosincrasia y personalidad que ésta imprimió a su versión.

A modo de resumen, tras las pruebas aportadas y estudiadas, se podría decir que estaríamos hablando de un cante que, a pesar de acompañarse por malagueñas, se encuentra en la estela de los fandangos de Granada, dados a conocer en los cafés cantantes por África Vázquez. Sin afirmar que fueran suyos, sí creemos firmemente que fue ella la que los difundió en los ambientes sevillanos y quien les dio notoriedad a finales del siglo XIX. Nos queda en el aire una pregunta: ¿por qué este cante no se ha grabado en más de cincuenta años y cuando de nuevo es rescatado no se han tenido en cuenta las etiquetas ni las grabaciones de cilindro y pizarra para dar validez al estilo? Este hecho ha derivado en que se siga considerando este cante como Malagueña de La Peñaranda. Difícil será, por otro lado, cambiar la etiqueta de lo que hasta la fecha se da como 'malagueña de La Peñaranda'. O no. Dejamos la puerta abierta.

Guía de escucha:
(Advertimos que estas grabaciones vienen anunciadas como malagueñas en sus discos originales)

Diego Clavel – (Diput. Málaga)- Y no la puedo encontrar- Las malagueñas a través de los tiempos. Vol. II. (Paco Cortés, 2000).
Enrique Morente - Hispavox (HH 16-632)- Ni quien se acuerde de mí- Ep. Cante flamenco 3. (Niño Ricardo, 1967).
Pepe de la Matrona – (Hispavox HH 10-346-7)- Yo no tengo quien me quiera- Tesoros del cante antiguo (Félix de Utrera, 1969).
Carmen Linares - (PolyGram Ibérica) – Para qué quiere vivir- Antología La mujer en el cante Cd. I (José Antonio Rodríguez, 1996).

8

8. África Vázquez: fandango de África Vázquez

POSIBLEMENTE nos encontremos ante la cantaora flamenca granadina más importante del siglo XIX. Pocos y difusos son los datos que se conocen de esta insigne artista. No es nuestro afán ir más allá de plasmar una escueta biografía en la que, a modo de acopio, se reune y ordena todo aquello que se ha publicado acerca de África. En nuestro interés por conocer más sobre el cante de Granada y sus artistas argumentamos lo que sospechamos y puede que no nos equivoquemos al pensarlo y afirmarlo, que el cante atribuido a la cantaora peceña tenga mucha relación con el posible origen del fandango granadino y viceversa y con los cantes que desarrollaba en los diferentes cafés cantantes por los que pasó.

Para ubicar geográficamente el origen de la cantaora tenemos que irnos al Parque Natural de Huétor Santillán, a 60 Kms. de Granada por la A-92 dirección Murcia, donde encontramos este pequeño pueblo llamado La Peza. Salvo nuevos documentos que contradigan lo aquí expuesto, África Vázquez nació en 1864-1865 a tenor de la información que aparece en el nº 2 de la revista *El Cante*, publicada en Sevilla el 25 de diciembre de 1886[1]. Su director escribió una breve pero acertada semblanza sobre su figura y su cante. En esta se recoge el único retrato (casi caricatura) que se conoce de la cantaora hecho por Pellica al que acompaña la copla:

> Cuando esta niña se canta
> diz que despiertan las flores
> y ¡vamos! Que es su garganta
> un nido de ruiseñores.

Tras haber realizado una búsqueda incisiva en documentos que nos confirmen datos de la cantaora, ninguno con carác-

1. Sólo se editaron cinco números, entre diciembre de 1886 y enero de 1887, con periodicidad semanal. Su director fue Fructuoso Carpena.

África Vázquez.

ter oficial ha aparecido. Puestos en contacto con el Archivo Diocesano de Guadix, de quien depende eclesiásticamente La Peza, solicitamos la partida de bautismo de África. La respuesta, que ya nos temíamos, por conocer de antemano el estado del archivo, fue que no tenían registros de bautismo con anterioridad a 1871, lo que nos deja en un limbo documental para poder establecer con certeza el año exacto de nacimiento. Queda, por tanto, conformarse y fiarse de los datos que nos aporta la revista de la que extraemos parte de su biografía.

Para situar a la artista en un contexto social, debemos trasladarnos al inicio de los cafés cantantes en Granada. Como recogemos más adelante, algunos fueron los cafés en los que actuó, pero estamos seguros de que pasaría por la práctica totalidad de los que sabemos que existieron, pues siendo la cantaora más importante de su generación tuvo que ser así.

No todos los cafés programaban actuaciones de cante; en algunos había tertulias literarias, de intelectuales, etc. Era en las tabernas donde se reunía la gente trabajadora, mientras que la clase media y la clase alta lo solía hacer en estos cafés. En la clase alta, el elemento primordial era el sombrero. Nadie salía a la calle sin él. Los trabajadores usaban gorra. Los hombres de la clase media urbana usaban sombreros de alas cortas y flexibles, de los modelos llamados genéricamente "hongos" o "bombines". Los caballeros de alta posición usaban sombrero de copa[2]. Uno de los cafés más 'sonoros' y epicentro de la sociedad granadina, era el Café del Siglo, situado en la calle Mesones. En Reyes Católicos se encontraba 'El Diván ruso' casi colindando con Plaza Nueva. En Puerta Real funcionaba el café 'Colón' y en la esquina de enfrente el café Suizo, que ha sido el más conocido pues fue el que cerró sus puertas hace escasos años; también se llamó café Granada. En el entorno de la Plaza del Carmen, en el actual Ayuntamiento, se encontraba el café Royal.

No resulta extraño no encontrar a África trabajando en estos cafés, pues la prensa granadina apenas recogía las actuaciones de estos espacios. Sin embargo, en los teatros de la ciudad tampoco aparecen reseñas de su paso por ellos. Apenas unos breves apéndices de artistas granadinos o de Silverio Franconetti, que recogemos más adelante y muy poco más. Aún habiendo teatros de magnitud importante como el primer 'Isabel la Católica' que estaba en la plaza

2. BUSTOS RODRÍGUEZ, J.. Art: "Miradas a Granada de 1902. Sociedad, espectáculos, costumbres, desigualdades de la Granada de hace un siglo".

de los Campos o el 'Cervantes' en la plaza de Mariana Pineda, nada hay del paso de la cantaora por ellos en las programaciones habituales. Hubo otros espacios de menor envergadura como el 'Alhambra' en el Paseo del Salón y el 'Colón' en el Humilladero. Fueron teatros fabricados en madera con techos de lona que servían de teatros abiertos para las temporadas de verano. De los estables, el más popular fue el "Cervantes"; el más selecto, el preferido por la burguesía y la gente adinerada era el "Isabel la Católica", que Melchor Almagro, en su libro de memorias "Viaje al siglo XX", recordaba "con sus terciopelos algo apolillados y sus molduras enriquecidas de oro viejo que le daban un aspecto fastuoso[3]".

Plaza Mariana Pineda.

En lo flamenco, la taberna La Manigua era uno de los puntos álgidos de reunión de aficionados. Más alejada se encontraba 'La Parrilla' en el barranco del abogado y 'Los Altramuces' en pleno barrio del Realejo, concretamente en el Campo del Príncipe, lugar de reunión de aficionados a la salida del teatro Alhambra en la actualidad.

Otro local muy destacado en la sociedad flamenca de la época era el restaurante "La Escribanía", en la actual calle Abenamar. Era un local bellamente decorado con evocaciones alhambreñas que contaba con lo que entonces se llamaban "cuartos reservados" a los que se entraba por una puertecilla discreta que mantenía el anonimato de encopetados visitantes[4]. Estos cuartos reservados formarán parte intrínseca de la cultura flamenca ya que como sabemos, colmaos y tablaos como Villa Rosa, Fornos o Los Gabrieles en Madrid eran puntos neurálgicos de reunión de cantaores, artistas, toreros, burguesía, etc. La misma situación se dará en la práctica totalidad de zonas cantaoras donde había reuniones de artistas y en las que tras las actuaciones oficiales se juntaban para pasar veladas enteras en las que el cante y el vino nunca faltaban.

3. *Op. cit.*
4. *Op. cit.*

No se nos escapa referenciar el resto de principales cafés donde hubo flamenco aún siendo en años posteriores: taberna de Juanillo el de Jaén, café del 'Mellar', café 'Comercio', café de la Plaza de la Marina, café cantante Granadino, café de Cuéllar...

Durante esta década existieron en la plaza de la Mariana varios cafés cantantes. En mayo de 1883 se inauguró 'el café cantante granadino'. Desde su inauguración aparecen cuadros flamencos contratados. Molina Fajardo[5] recoge del diario *La idea* alguna de las reseñas publicadas en prensa:

> *Canto y baile flamenco. Los dueños del 'café granadino' situado en la plaza de la Mariana se propone dotar al público de un espectáculo que, hace algún tiempo, se carecía en esta población.*
>
> *Nos referimos al cante y baile flamenco. Desde mañana puecle disfrutarse este recreo, con gran economía, pues sólo se exige al espectador el precio de lo que consume. La función comenzará diariamente a las ocho y media de la noche, dividiéndose en tres secciones. El cuadro de cantaores y bailaores es muy completo, y lo forman: Manuel Romero, conocido por Manolo el de Jerez, que canta por seguidillas y malagueñas; Trinidad Navarto, 'La Niña sevillana', que canta por malagueñas, soleares y peteneras y se baila por alegrias y tangos; Francisca Cortés de Málaga, que se canta por soleares y alegrías; Carmen Rodríguez, 'La Niña de Cádiz' y que se baila por alegrías y tangos; Francisco Ortega 'Paquiro' que se baila 'el negro' (tango americano) y por alegrías.*

Un año más tarde, el 8 de junio de 1884 y también situado en la plaza de la Mariana, se inauguró otro café cantante en los antiguos locales del café 'Comercio'. En él actuaron Dolores la Parrala, el maestro Jondona[6], Águeda Morales, Adela García 'La Niña de Triana', La Macarrona, La Cuenca y Manuel Romero 'El pollo de Jerez', entre otros. En la misma plaza existió otro teatro llamado 'Cervantes'. Estos fueron sólo algunos de los locales cuyo emplazamiento se sitúa en la misma plaza y en ninguno de ellos fue el estreno como se ha publicado en algún artículo, pues se inauguraron posteriormente. Antes, en 1868 ya estuvo Silverio Franconetti en Granada[7], concretamente en el teatro-café 'El recreo'.

5. MOLINA FAJARDO, E.: *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia.* Biblioteca de escritores granadinos. Miguel Sánchez editor. Granada, 1974. Pág. 87.
6. Se llamaba Fernán Gómez.
7. La Idea. Diario defensor de los derechos del pueblo. Granada.

22 de octubre de 1868:
"ESPECTÁCULOS PÚBLICOS
(...)
EL RECREO.
Funcion para hoy Jueves 22
— En la que toma parte el célebre concertista de cantos andaluces,
D. Silverio Franconeti.
A las 7: Como el pez en el agua
.— Lobo y cordero.
A las 9: Las cuatro esquinas.
— Carambola y Palos."

La crítica del diario se hizo eco de la actuación del cantaor un par de días después:

24 de octubre de 1868:
"SECCION LOCAL.
(...)
TEATRO DEL RECREO.
— Anteanoche fué extraordinariamente aplaudido en este lindo coliseo, el célebre concertista andaluz Silverio siendo llamado á la escena repetidas veces y haciéndole repetir algunas de sus sentidas canciones.
Creemos que la empresa, comprendiendo sus intereses y los deseos del público, debe procurar que oigamos alguna otra vez al simpático Silverio."

Café Suizo.

En estos años es cuando la fama de África comienza a traspasar la frontera local hasta el punto de que, en otros cafés cantantes, se interesen por ella y quieren contratarla. Fue en Málaga, donde actuaba Juan Breva junto a Paco Botas, donde formalizó su primer contrato en el Café Suizo. Estaba situado al final de la calle de la Compañía, en dirección a Puerta Nueva y también fue conocido como Teatro del Recreo, al menos desde 1860. Por su escenario pasaron Juan Breva, El Niño de Archidona, Piquito de Oro, Paco el Gandul, África Vázquez, Tomás Morilla, El Capuchinero y el bailaor El Diestro.

En 1870, se produce en él un hecho insólito. Es anunciado el guitarrista Julián Arcas para interpretar una serie de cuatro conciertos, serie que se ve obligada a ampliar a siete, a causa del éxito que obtuvo[8]. A partir de aquí sus actuaciones se contaban por decenas y partió hacia Almería donde estuvo un tiempo hasta que viajó a Cartagena y Barcelona. En la ciudad Condal actuó en el desaparecido Café de la Alegría y en el Café de la Unión, teniendo este último varios nombres como el Café Concierto Barcelonés y posteriormente Alcázar Español. Fue allí donde popularizó su repertorio de malagueñas, cartageneras y la granaína[9] durante los dos años que estuvo residiendo (1884-1886).

Silverio Franconetti.

De barcelona pasó a cantar a Madrid, concretamente al Café Imparcial. Fue el más popular de los cafés cantantes de esta década y se encontraba en la plaza Matute nº8, enfrente de las instalaciones del periódico *El Imparcial*, del que tomó el nombre. Junto a África Vázquez actuaron María Borrico, La Parrala, El Dientes, Antonio Revuelta, Juan Breva, El Costa, El Canario, Medina, El Niño de Cártama, Paco de Lucena, Rafael Marín, Bautista, Las Macarronas, La Cuenca, La Adriana, La Cristobalita, María la Picaora, Fernando el de Triana y el maestro Pérez. Asiduo a este café era Alfonso XII, que acudía con cierta frecuencia a las reuniones flamencas que allí había[10]. Este mismo año, se trasladó a Málaga donde cantó puntualmente en el Café del Turco. Posteriormente se instaló durante una

8. RIOJA, E. & GONZÁLEZ ZAAFRA, D.: *El café de la Loba. Los cafés cantantes y las ventas de La Caleta de Málaga.* Edición de los autores 2005.
9. Nos referimos al fandango de Granada que popularizaría y del que Chacón tomó préstamos melódicos para conformar el cante por granaínas tal y como lo conocemos hoy.
10. VV.AA.: 'Madrid y el flamenco'. Universal flamenco.

temporada en Sevilla, siendo contratada en el café de Ojeda (Café del Burrero) durante cuatro meses.

El cantaor Fernando de Triana en su obra 'Arte y artistas flamencos' recoge información fidedigna de África y de los cantes que sonaban en su localidad:

"Granada tiene muchos y muy buenos cantes, sobre todo los cantes de La Peza, que son muy duros y muy bien musicados".

Sobre la misma, recuerda la fama que obtuvo en Sevilla cantando un fandango local:

Aún recuerdo a una cantaora pezeña que hubo en Sevilla, en el Café de Silverio, no hará menos de cincuenta años, que se llamaba África y que hacía furor con su cante y esta letra:

Soy de La Peza, pezeña
de los montes, montesina
y para servir a ustedes
soy de Graná, granaína.

De este fandango, denominado fandango de la Peza o peceño, absorbido por el fandango de Yerbabuena, según José Carlos de Luna, «no quedaría memoria si los gitanos del Sacromonte y del Barranco del Abogado no lo hubiesen incorporado a sus zambras con un estilo que bien pudiera calificarse de rabiosamente alegre, al son de todo lo sonable, incluidos los panderos[11]».

Por otro lado, Fructuoso Carpena opina sobre su voz y sus formas cantaoras: «África tiene una voz muy bonita y agradabilísima; un estilo puro y fino; y sobre todo mucho sentimiento en el cante. Donde principalmente se distingue es en las cartageneras, malagueñas y granaínas. El estilo que desarrolla de cante apunta a una cierta dificultad donde se plasma todo el universo melódico y el carácter de los fandangos de Granada.

Siempre que se pone a cantar recuerda su querida patria y entona cantares alusivos como éstos:

En la torre de la Vela
una campana de plata
cuando sus metales suenan
dicen que ¡viva Granada!

Y viva Graná que es mi tierra
viva el puente del Genil,

11. BLAS VEGA, J. & RIOS RUIZ, M.: 'Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco'. 1988. Madrid. (DEIF).

la Virgen de las Angustias,
la Alhambra y el Albaicín.

Estas letras, probablemente las más interpretadas y recogidas en la discografía de cilindro y de pizarra por granaínas, nos dan pistas del posible origen de algunos cantes como podemos observar en el análisis del cante de las grabaciones del Mochuelo. Además, el mismo autor nos cuenta una "competencia" que mantuvo La África, en Granada, con el cantaor Joselito el Granaíno:

Se cruzaron bastantes apuestas sobre los partidarios de Joselito y los de África. Las condiciones eran: subirse al cabo de la Alhambra los artistas y cantar tres coplas a las doce de la noche; la voz tenía que oírse a una gran distancia, y en la plaza de las Flores junto a la catedral, tenían que copiarse los cantares. Se verificó la apuesta. La primera copla que cantó África fue:

Para subir a la Alhambra
fonda de los Siete Suelos
plazuela de los Algibes.
¡En la calle Real te espero!

África ganó la apuesta: cinco duros y dos libras de dulces. ¡Que Dios le conserve mucho tiempo a África esa garganta que es un nido de ruiseñores! Por todas estas referencias puede considerarse la importancia y la popularidad de La África entre los artistas y los aficionados de su época[12]. Para el de Triana[13] fue una extraordinaria cantaora: dejó en Sevilla gratos recuerdos para muchos años. Después de éste y otros cantes grandes también tiene Granada su fandango: la granadina chica, la que en razón debiera llamarse media granadina, que a pesar de no ser tan complicada como los otros cantes, es de una valentía enorme y hay que tener grandes pulmones para cantarla. En el mismo Granada he conocido yo verdaderos fenómenos en este cante: el Calabacino, Paquillo el del Gas y el Tejeringuero fueron verdaderas lumbreras. Pero el mejor ha sido Francisco Gálvez. Hay que oír a Frasquito Yerbagüena (como cariñosamente le llaman allí), cuando canta, entre otras, esta copla[14]:

Se lo pedí a lo civile
por el santito del día,

12. DEIF.
13. Fernando de Triana.
14. En la actualidad esta letra suele asociarse e interpretarse melódicamente con el fandango de Paco del Gas, de características análogas al jabegote.

que aflojaran lo cordele,
que los brazos me dolían.

Son muchos los fandangos de la provincia que suponen una máxima representación del fandango autóctono de diversas localidades y pueblos. Entre los más representativos nos encontramos los de la Peza y los de Güejar-Sierra. Asumimos que el primero era evidente que formaba parte del repertorio de África Vázquez cuando actuaba en el café de Silverio. Para muchos este cante se perdió, aunque se ha argumentado que es el mismo fandango que empezó a hacer Frasquito Yerbabuena y la personalidad de este cantaor hizo olvidar el nombre de África, pasando a la historia del flamenco con el nombre del conocido aficionado granadino. Sin embargo, son las grabaciones en cilindro de cera y pizarra de Antonio Pozo El Mochuelo y de Manuel Escacena las que nos dan muestra de que no está perdido como se creía y que aún se conservan esos sones tan singulares.

El aire del fandango verdial, tan difundido en todo lo que fue el antiguo reino de Granada, llega a la capital y adquiere la forma bellísima del fandango albaicinero, ecos bailables que conservan toda su belleza plástica en las zambras sacromontanas.

Este fandango albaicinero reposaría su ritmo en la voz de Francisco Gálvez "Yerbabuena[15]", cantaor no profesional nacido en 1883 en el barrio de la Pescadería. Aunque nunca vivió del cante, fue buen aficionado y alternaba con frecuencia en el ambiente flamenco. No grabó este estilo de fandango pero sí lo hicieron muchos cantaores flamencos. El primero sería Joaquín Vargas "el Cojo de Málaga", que lo hizo en 1923 y más tarde José López-Cepero[16] quien apor-

Frasquito Yerbabuena.

15. VV.AA. 'El arte flamenco en Granada. Los orígenes'.
16. Estudiado y analizado en profundidad en el libro biográfico *José López-Cepero, el poeta del cante*. Edit. La Droguería Music. Écija, 2017. (Autor: Antonio Conde González-Carrascosa)

taría un sello personal y recogería fielmente este estilo al ser amigo del granadino y compartir noches de flamenco con él.

Fernando el de Triana[17] en su obra "Arte y artistas flamencos" recuerda como pudieron sonar esos fandangos, aunque la literatura nunca nos dará información musical fiel sobre su cadencia y musicalidad:

> *"El pueblo que da nombre a estos fandangos se encuentra situado en Sierra Nevada. Hasta allí fue el de Triana invitado por el alcalde de dicha localidad. El cante servía para dar serenatas a las novias del pueblo por sus parejas y causó una muy positiva impresión al sevillano: "Cada mozo de la pandilla canta una sola copla en la ventana de la novia de cada cual; y confieso que no había oído, ni he vuelto a oír, ni voces como aquellas ni fandangos tan arrieros".*

El fandango de África Vázquez

Es difícil afirmar con rotundidad la paternidad/maternidad de un cante en los albores del flamenco máxime cuando los registros sonoros no existían en los tiempos en los que se crean, conforman y consolidan los estilos y la única información validada hasta el momento era la transmisión oral. La flamencología, al igual que otras disciplinas artísticas o musicales, necesita catalogar y etiquetar los estilos con un único fin: el de ordenar y sistematizar el flamenco utilizando cierto rigor científico (que para el flamenco es ciertamente arriesgado pero necesario).

En cualquier caso, el vasto peso de la tradición oral ha servido de eje argumental para que la transmisión del cante entre generaciones sea el único rigor sostenible hasta la aparición de los registros sonoros. A partir de 1898, año en que el flamenco comienza a registrarse en cilindros de cera con cierta regularidad, el cante enlatado ya es válido transmisor. Sin embargo, un hecho es el cante registrado en sí y otro la filiación real que tiene con quien lo graba por primera vez.

Determinar de manera axiomática si el fandango de África Vázquez es el que grabó el Mochuelo es andar por la cuerda floja con temor a caerse. Sin embargo, las sospechas fundadas de que así sea nos pueden llevar a dar por válido que aún sin saberlo con rotundidad, sí podamos afirmar que se trata de un cante nacido y criado en Granada aunque registrado por un sevillano.

17. *Op. cit.*

Como se puede observar en el tratamiento del cante de La Peñaranda, hay indicios más que suficientes para mirar hacia Granada y hacia sus músicas a la hora de establecer un origen en el estilo que se analiza en este libro[18].

Se da la circunstancia, ya comentada en más ocasiones, de que tras la ejecución del cante conocido como de La Peñaranda, el Mochuelo realiza el que sostenemos es de África Vázquez. Para no repetir las coplas, recogemos en este capítulo exclusivamente aquellas cuyos sones se encuentran en la órbita de la cantaora peceña. Veremos como un mismo cante forma parte del repertorio del cantaor sevillano y el tratamiento que le da en todo momento es el de un cante granadino. Recogemos en este capítulo las coplas grabadas en segundo lugar de las grabaciones ya explicadas en el capítulo de La Peñaranda.

Pista 16.- Mochuelo con la guitarra de Miguel Borrull. Aramburu. Cilindro de cera. 1899.
El jaleador dice: Granadinas cantadas por el Mochuelo.

Hay una campana de plata
En la Torre de la Vela
Hay una campana de plata
cuando suenan sus metales
dicen ¡Que Viva Granada!
Por todos sus arrabales.

18. Nos referimos exclusivamente a los cantes atribuidos a La Peñaranda y a los atribuidos aquí a África Vázquez.

Pista 17.- Mochuelo con la guitarra de Manuel López. Fono Reina. Cilindro de cera. 1899.
El jaleador dice: Granadinas cantadas por el Mochuelo.

De llevarme al hospital
Tuviste la mala sangre[19]
de llevarme al hospital
si me muero y no te veo
de verte por Graná
se cumplieron tus deseos.

AÑO I — Redacción y Administración, Tiscornias 25 — Número 2

EL CANTE

DIRECTOR: FRUTUOSO CARPENA

Sevilla 25 de Diciembre de 1908

AL PUBLICO

AFRICA VARGAS

LA NOCHE BUENA

PLUMAZO

Pista 18.- Pena Padre con la guitarra Joaquín hijo del ciego. Zonophone (X-52.320). 1908.
El jaleador anuncia lo mismo que el título original.

Que siempre va de tormentos
Yo soy como aquel barquito
que siempre va de tormentos
cuando no lleva penitas
va lleno de sentimientos
va lleno de sentimientos.

Pista 19.- Mochuelo con Joaquin hijo del ciego. Zonophone (X-52.175). 1905.

Yo soy loco y sin sentío
Y sin poderme valer
Hasta el sueño lo he perdío
por causa de tu querer
y tú la culpa has tenío.

Pista 20.- Mochuelo con la guitarra Joaquín hijo del ciego. Odeon (109.000). 1910.
El jaleador dice: Granadinas
por el Mochuelo.

19. También es conocida esta variante: */Tuviste la mala sangre/ de llevarme al hospital/ y decirle al enfermero/ acábalo de matar/ que a ese hombre no lo quiero/*.

Yo soy loco y sin sentío
Y sin poderme valer
Hasta el sueño lo he perdío
por causa de tu querer
y tú la culpa has tenío.

Pista 21.- Mochuelo con la guitarra de Joaquín hijo del ciego. Zonophone (X-52.225). 1907.

Antonio Pozo, El Mochuelo.

El jaleador anuncia: Granadinas, por el Mochuelo. ¡Viva Graná que es la tierra más bonita que hay en invierno por la nieve que tiene!

Soy de la Peza, peceño
De los montes montesino
y para servir a ustedes
de Granada, granadino
de Granada, granadino.

Pista 23.- Mochuelo con Joaquín hijo del ciego. Gramophone (3-62.132). 1911.
El jaleador dice: Granadinas por el Mochuelo.

En Granada, calle de Elvira
Donde viven las manolas
las que se van a la Alhambra
las cuatro y las cinco solas
en Granada, calle de Elvira.

Pista 25.- Mochuelo con la guitarra de Manuel López. Pathé (2.200). 1916.
El jaleador dice al inicio: Vamos allá Manolito, para Granada derecho que hay unas caras y unos cogotazos en toda aquella tierra. Al comienzo de la segunda copla habla El Mochuelo: ¡Ahora vamos al Albaicín derechitos, niña!

Soy de la Peza, peceño
De los montes, montesino
y para servirle a ustedes
de Granada, granadino
de Granada, granadino.

Pena padre.

Canto flamenco con guitarra

480	Alegrías	6,00
481	Cartageneras	6,00
482	Fandangos	6,00
483	Granadinas	6,00
484	Guajiras	6,00
485	La caña	6,00
486	Javeras	6,00
488	Malagueñas	6,00
489	Idem estilo Chacón	6,00
490	Idem » Juan Breva	6,00
491	Idem » «Canario»	6,00
492	Murcianas	6,00
493	Polos	6,00
494	Saetas	6,00
495	Seguidillas gitanas	6,00
496	Serranas	6,00
497	Soleares	6,00
498	Tangos-Tientos	6,00
499	Idem Ferrol	6,00
500	Idem Espartero	6,00
501	Idem bandolero	6,00
502	Idem políticos	6,00

Canto con guitarra y castañuelas

503	Peteneras	6,00
504	Sevillanas	6,00
505	Jotas	6,00

Bandas Militares

REGIMIENTO DEL REY

(Cilindros exclusivos de la SOCIEDAD ANÓNIMA FONOGRÁFICA)

OPERAS.

506	Africana	Meyerbeer.	8,00
507	Aida	Verdi.	8,00
508	Carmen	Bizet.	8,00

— 32 —

Catálogo Sociedad Anónima Fonográfica.

Pista 26.- Mochuelo con Joaquín hijo del ciego. Odeón (11.046). 1914.
El jaleador dice: Granadinas cantadas por el Mochuelo, disco Odeón.

Yo soy loco y sin sentío
Sin poderme valer
hasta el sueño he perdío
por causa de tu querer
y tú la culpa has tenío.

Reiteramos que el anuncio del cante al inico de la grabación es un dato muy importante para dirigirnos al origen del estilo y a la zona geográfica a la que pertenece. No es casualidad que se anuncie en los cantes 'Granadinas por El Mochuelo' y que el contenido de las letras y los estilos sean siempre los mismos: Granada, su patrona, su monumento y La Peza para el caso de las segundas coplas de cada cante. Así, se nos plantea otra cuestión: ¿por qué hasta ahora no se ha reparado en otorgar la importancia que se merece a estas grabaciones? Somos conscientes que estos cantes y las grabaciones no se encuentran en circulación al alcance de todos los aficionados, pero algunas de ellas sí han estado al alcance de estudiosos.

Existen semejanzas entre el fandango que determinamos de La Peza y el atribuido a Frasquito Yerbabuena. En diversos escritos se recoge que el fandango de Frasquito no es sino una personalización del fandango de Granada. Sobre este estilo Antonio Mairena[20] recogió en sus memorias:

> *"Aunque Frasquito no era gitano, era un gran admirador del cante gitano, como le pasaba a Chacón. (...) Lo que él cantaba era en realidad el verdial, pero con un matiz propio que hizo que aquel cante fuera ya el fandango de Frasquito Yerbabuena, al que le imprimía un eco muy flamenco".*

Antonio Sánchez 'Niño del Genil' grabó también este estilo (Gramófono AE-203 y Regal RS-502) con el título 'Aires granadinos' en ambos casos y con la letra */La que está en la carrera/.*

20. MAIRENA, Antonio: *Las Confesiones de Antonio Mairena* (Ed. preparada por Alberto García Ulecia), Universidad de Sevilla. 1ª edición, 1976. Págs. 96-97.

9

9. De Graná, granaínos

DESDE LOS INICIOS de la discografía tenemos conocimiento de los cantes de granaína y media granaína. Ha pasado más de un siglo y sigue teniendo la misma vigencia que antaño. Un aparente y forzado inmovilismo estilístico unido a nuevas demandas estéticas, ha hecho posible un proceso de cambio en el que si bien todo parece estar donde estaba, todo ha cambiado. La evolución del cante, de la sociedad, de la cultura, de los espacios escénicos, de los propios artistas, de sus inquietudes intelectuales y musicales, proyecta el cante hacia nuevas formas desde su concepción.

Si en los primeros registros sonoros que conocemos pudimos apreciar en qué situación se encontraban estos estilos, han sido las generaciones venideras las que han ido aportando tantas personalidades dispares y amplias como el cante en sí. Esa riqueza musical ha sostenido el cante vivo como la llama de una candela que nunca deja la misma imagen en la retina. Así es el cante.

Cantaores que vivieron y convivieron con el nacimiento del flamenco, fueron testigos de excepción de una época en la que se creaba con la misma facilidad con la que se pasaba fatigas. Y fueron muchos los que acoplaron el estilo a sus voces. No están todos los que son ni son todos los que están, pero al hablar de granaínas y media granaína hay que destacar a Niño de Cabra */Engarzá en oro y marfil/,* Cojo de Málaga */Fue causa de mi perdición/*, D. Antonio Chacón */Serrana que te olviara/,* Niña de los Peines */ De cuestiones del querer/*, Manuel Vallejo */ Donde yo me pueda ir/*, José Cepero */Con la Virgen del Pilar/,* Pepe Marchena */Por un momento/*, Niño del Genil */Barcelona con su puerto/*, Angelillo */Abre el pájaro la jaula/*, Aurelio Sellés */No me habías de conocer/*, Juanito Mojama */Con la Virgen del Pilar/,* Tomás Pavón */A mi mare por su alma/...* Todos ellos fueron verdaderos transmisores y creadores de variantes estilísticas que han perdurado en el tiempo. Y vinieron empujando fuerte, artistas cuya personalidad nada tenía que envidiar a sus predecesores. Antonio Mairena */Por una ventana que cae al mar/*, Bernardo de los Lobitos */Un veneno pa que yo me muera/*, Manolo Caracol */La que está en la Carrera/,* Sernita de Jerez */Fue porque no me dio gana/*, Cobitos */Engarzá*

en oro y marfil/, Calixto Sánchez */Yo nunca te he echao en cara/*, Luis de Córdoba */Y ella me despreciaba/*, Fosforito */Y nunca supe de ti/*, Enrique Morente */Por momentos mis martirios/,* Pericón de Cádiz */Hasta el mismo enterraor/,* Manuel Ávila */Si yo te quiero de veras/,* Camarón de la Isla */Y no llegaste a quererme/...*

Pero donde realmente se ha transmitido y ha perdurado vivo este cante ha sido en su ciudad. Hemos tenido, y tenemos, una generación de artistas que ha defendido y está defendiendo con firmeza las granaínas y los cantes autóctonos de tangos y fandangos. A todos les debemos dar las gracias por apostar por el flamenco y ser grandes profesionales. La nómina es interminable pero destacan la familia Morente, Marina Heredia, Alicia Morales, Juan Pinilla, Antonio Gómez 'El Turry', Tomás García, Jesús de María, Iván Centenillo, Antonio Campos, Juan Ángel Tirado, Antonio Gómez El Colorao, Sergio Gómez El Colorao, David de Jacoba, Ana Mochón, Antonio Trinidad, Antonio Fernández, Gilberto de la Luz, Miguel Ángel Tejero, Aroa Palomo, Arturo Fernández, Chonchi Heredia, Curro Andrés, David Sorroche, Estela la Canastera, Esther Crisol, Fita Heredia, Jaime Heredia El Parrón, Javier Montenegro, Álvaro Rodríguez, Niño de las Almendras, Antonio Martínez Camacho, Miguel Milena, Miguel López el de las saetas, Guzmán Alvea, Pepe Albaicín, Carmelilla del Monte, Paco de Montefrío, El Piki, Manolo Montes, Tony Maya, Chocolate de Granada, Manuel Lorente, Estrella de Manuela, Joni Cortés, Rudy Fernández, Carmen Villalba, Manolo Montes, Lucindo Aguilar, Ramón de Loja, Panaero de Montefrío, Rogelio de Montefrío, Miguel Mariscal 'Niño de la Fuente', Curro Vega, El tuerto de Graná, Niña Salinas, Juanillo el gitano, Luis Heredia El Polaco, Marta la Niña, Manuel Osuna, Nene de Santa Fe, El Zahoreño, Marian Fernández, Miguel Barroso, El Cele, Morenito de Íllora, Nazaret Marcos, Pepe Luis Habichuela, Niño del Cerval, Rafaela Gómez, Sara La Samarona, Paco Moyano, Sensi Martos, Sonia Leyva, Yudith Urbano, Curro de la Chicuela, Manuel Heredia, Sara Heredia, El Gambimbas, Ana Sola, Blas Córdoba, Victorino de Pinos, José de Pinos, María la Canastera, Curro Albaicín, Conchi Maya, Alberto Funes, Alfredo Tejada, Gema Caballero, Pedro El Granaíno, Raúl Mikey, La Nitra, El Nitro y un largo etcétera.

10. Incunables sonoros

Es cierto que en la partitura está el auténtico ADN, el genoma de una música; pero después aparecen los intérpretes y la resucitan en cada ejecución del papel pautado. Así, cuando cada cual aporta a esa partitura su personalidad y su visión propia, la misma melodía viste distinta cada vez y se muestra al mundo única e irrepetible. Con la perspectiva de un siglo y pico, el invento de los sistemas de grabación a partir del ecuador del XIX fue la gran revolución jamás ganada por la música en su manera de consumirse; pero también afectó a la manera de componerse, de arreglarse, de venderse, de entenderse, de producirse… Por tanto, el encanto de la escucha de un cilindro de cera no radica en apreciar la calidad sonora imposible de este formato, sino en entender con qué filosofía se impresionaba, qué se grababa, para qué fines, con qué inocencia y naturalidad, o cuan imprevisibles eran las interpretaciones. Pero también las estructuras externas de las piezas o las internas en términos de armonía, ritmo o inventiva melódica. Nada que ver con la banda sonora que hoy vivimos, porque con el paso del tiempo todo se convirtió en reiterativo, previsible, aburrido y manipulado por la mercadotecnia. Por no hablar del formato comprimido del horrible sonido de unos y ceros del mp3, que se ha llevado al agua el gato del futuro y con el que sí que no hay vuelta atrás.

Queda claro que el siglo XX no hubiese sido el mismo sin música sonando. Mas ahora que el mercado musical no termina de saciarnos con ninguna de sus propuestas, nos queda la opción de agarrarnos como a un clavo ardiendo a los incunables sonoros. Así, curiosamente, aplacamos nuestra sed de música potable bebiendo del grifo de los géneros populares ya completamente extintos, en grave riesgo de desaparecer o reconvertidos en no se sabe bien qué. En definitiva, puro placer arqueológico. Por otro lado, en el género que nos ocupa —el cante flamenco— se procuró hace cuatro décadas el inició de una revolución evolutiva tan forzada, que ha llegado en estos años a sus últimas consecuencias sin resultados que puedan ser considerados piezas maestras. Digamos que se llevó el flamenco tradicional tan miserable y descaradamente a las estructuras del pop para aprovechar su misma industria —ya establecida y dejando pingües beneficios—, que por el camino perdió su contundente y descarado carácter natural. Ese carácter sólo está en piezas como las que hemos restaurado

para esta edición que tiene en sus manos, en la que no hay —nunca lo hubo— rastro del reiterativo ritmo de galeras del maenstream que nos gobierna. Créanme si les digo que este regreso a las fuentes se está convirtiendo en auténtica tendencia, frente a los que siguen con su huida hacia adelante enarbolando la banderita de la confusión.

Por tanto, Antonio Conde —quien ya obró el milagro con su biografía del jerezano José Cepero—, vuelve a invocar en el CD que ilustra este volumen el ideario musical popular que se ha destilado, en este caso, desde Granada al mundo. Y lo hace con la voz de forasteros (a excepción de los audios de Tía Marina Habichuela y Esther Crisol) que aprendieron en sus viajes a esta tierra los cantes de los propios intérpretes locales, que los pillaron al vuelo de otros viajeros que los mantuvieron sin variantes, o de quienes los conocieron en su concepción folclórica y terminaron rehaciéndolos a su manera. Así, al cilindro inédito del Canario Chico impresionado para Hugens y Acosta en 1899 que abre el CD, hay que sumar la largura en estos cantes del infravalorado Mochuelo, la creatividad de Cepero, Marchena o Vallejo, la maestría de Chacón y Pastora, la autoridad del Cojo de Málaga y Pena Padre, o el exotismo del Niño del Genil y de La Rubia. Nuestra labor ha consistido en adecentar las grabaciones de audio que nos han llegado: primero en cuanto a la afinación real de las mismas para llegar a la verdadera voz del intérprete, segundo interviniendo en la eliminación de ruidos hasta el umbral de la pérdida de frecuencias de guitarra y voz, tercero equilibrando el volumen de las partes mediante compresión y cuarto equilibrando el resultado final de todas las piezas. Lo que se pretendía era conseguir que las muestras fueran audibles y cumplieran con su función de dar soporte a la cuestión analítica que se propone en el libro. Ha sido muy gratificante devolver un poquito de esplendor al viejo sonido de nuestra historia más próxima.

Viajamos, pues, en el tiempo a un periodo de la música que invitaba al disfrute y al enriquecimiento a través del hecho diferenciador de quienes no interpretaban a claqueta y no repetían las músicas dos veces iguales. Ojalá noten la diferencia.

Chemi López
Musicólogo y Productor Musical

11. Bibliografía

DEMBOWSKY, Carlos (2008): *Dos años en España durante la guerra civil 1838-1840*. Barcelona: Crítica.

BLAS VEGA, J. (1992): *Magna Antología del Cante Flamenco*. Madrid: Hispavox.

— (1990): *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Madrid: Cinterco.

BLAS VEGA, J., RIOS RUIZ, M. (1988): *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid.

BOHÓRQUEZ CASADO, M. (2009): *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*. Sevilla: Pozo Nuevo.

BUSTOS RODRÍGUEZ, J. *Miradas a Granada de 1902. Sociedad, espectáculos, costumbres, desigualdades de la Granada de hace un siglo.*

CASTRO BUENDÍA, G. (2014): *Génesis musical del cante flamenco*. Sevilla: Libros con duende. Vol I.

— (2010): "Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades". *Revista La Madrugá, nº2*. Julio.

CERREJON, M., FRANCO, J. L. (2002): *Manuel Vallejo: vida y obra de una leyenda del flamenco*. Giralda.

CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A. (2017): *José López-Cepero. El poeta del cante*. Écija: La Droguería music.

— "Francisco Rodríguez Murciano: El origen". *Conferencia pronunciada en las II jornadas 'Granada territorio flamenco'. Peña flamenca La Platería.*

MARTÍN BALLESTER, C., SOLER DÍAZ, R., CASTRO BUENDÍA, G., GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M. (2016): *Don Antonio Chacón*. Colección Carlos Martín Ballester. Nº1.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1985): *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra.

FERNÁNDEZ RIQUELME, P. (2008): *Los orígenes del cante de las minas*. Murcia: Instituto Fides.

GELARDO NAVARRO, J. (2007): *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*. Almuzara.

GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1990): "Viejo carné flamenco". *Candil nº67. Enero-febrero.*

GUTIÉRREZ, B. (1996): *Enrique Morente. La voz libre*. Madrid: SGAE.

JIMÉNEZ, J.A., CROS ZAPLANA, J. (1996): "Tras la pista de la minera, El Cojo de Málaga" en "*El Olivo. Revista de Flamenco*" N.º 27. Año VII; Enero. VVA. de la Reina (Jaén).

JIMÉNEZ VALVERDE, M.A. (2016): *Aproximación biográfica de El Niño del Genil*. Écija: La Droguería music.

M. DEL PORTILLO, E. (1929): *Cante Jondo*. Madrid.

MAIRENA, A. (1976): *'Las Confesiones de Antonio Mairena'* (Ed. preparada por Alberto García Ulecia), Sevilla: Universidad de Sevilla.

MARTÍN SALAZAR, J. (1998): *Las malagueñas y los cantes de su entorno*. Guadalfeo.

MOLINA FAJARDO, E. (1974): *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada: Biblioteca de escritores granadinos. Miguel Sánchez editor.

NAVARRO GARCÍA, J. L. (1993): *Cantes y bailes de Granada*. Málaga: Arguval.

NAVARRO GARCÍA, J.L., LINO, A. (1989): *Cante de las minas*, Córdoba: Ediciones La Posada.

OTERO, J. (1987): *Tratado de bailes*. Sevillla: Edic Asociación Manuel Pareja Obregón.

PEDRELL, FELIPE: *Coplas e instrumentos populares*; *La Alhambra*. 31 de diciembre de 1914.

STEINGRESS, G. (2008): *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba.* Sevilla.
RIOJA, E.: *"Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano".*
RIOJA, E. (2015): *Los cafés cantantes. Una aproximación a sus historias y a sus ambientes.* Málaga: Vol VI.
RIOJA, E., GONZÁLEZ ZAAFRA, D. (2005): *El café de la Loba. Los cafés cantantes y las ventas de La Caleta de Málaga.*
RONDÓN RODRÍGUEZ, J. (2001): *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana.* Córdoba: La Posada.
RUIPÉREZ VERA, J. (2005): *Los cantes de La Unión y Cartagena.* Cartagena: Corbalán.
TRIANA, FERNANDO DE (1935): *Arte y artistas flamencos.* Madrid: Facsimil.
VARGAS, P. (2010): *El flamenco en Málaga. Historia y actualidad de sus cantes y sus artistas.* Málaga: Almuzara.

WEBS

http://granadaiflamenco.blogspot.com
http://memoriaflamenca.blogspot.com
http://corraladelcante.blogspot.com
www.aireflamenco.com
www.expoflamenco.com

Este
libro se terminó
de imprimir el día 30 de
octubre de 2018, festividad de
santa Eutropia de Alejandría,
en los talleres de la Imprenta
Provincial de Granada.

Granada Universo Flamenco

La Colección Granada Universo Flamenco nace con la vocación de ser una herramienta imprescindible para el conocimiento y valoración del flamenco. Con una mirada caleidoscópica y vanguardista, y bajo la premisa de la interacción que el flamenco tiene con otras artes, cada uno de los títulos que conforman la colección lo harán bajo una estrategia común: el ejercicio de la promoción, difusión e investigación del flamenco como elemento identitario de nuestra cultura.

También tendrán un papel primordial las aportaciones y estudios del flamenco granadino, entendido este como uno de los territorios flamencos de primer nivel que han contribuido y contribuirán tanto al presente como al futuro de este hecho cultural.

Esta perspectiva que proponemos, proviene del conocimiento avanzado de la estética, la plástica, los estudios visuales, la didáctica del flamenco, los estudios antropológicos y las nuevas consideraciones artísticas que van a aportar otras visiones en relación a la metodología y formas del conocimiento del flamenco del siglo XXI.

Publicaciones
DIPUTACIÓN DE GRANADA

De Graná, granaínas tercer título de la Colección **Granada Universo Flamenco,** en claro guiño a la letra del fandango de Granada que popularizó África Vázquez, es un estudio que trata de sistematizar y recoger los distintos estilos del cante por granaína y media granaína que se conocen.

Antonio Conde, investigador y crítico flamenco, propone la denominación que deberían tener los cantes desde el punto de vista musical aportando documentos, cilindros de cera, discos de pizarra y etiquetas que confirman sus aportaciones. A través de esta investigación, se organiza la denominación y nomenclatura de estos cantes que se han respetado y heredado hasta la actualidad sin un orden lógico y coherente.

El trabajo se completa con un cd con grabaciones de cantes de finales del siglo XIX y principios del XX, algunos de ellos inéditos, que sirven para conocer de viva voz cómo sonaban las granaínas a finales del XIX y cómo ha sido la evolución de los cantes después de más de un siglo en el que las creaciones y las personalizaciones han dinamizado el corpus estilístico de los cantes.

Resaltar también la aportación de una biografía de África Vázquez, cantaora granadina de La Peza, a la que en la actualidad se le atribuye un estilo de "fandango de Granada primitivo" que se puede escuchar en las grabaciones en la voz de El Mochuelo. Además, se lleva a cabo un análisis musical y documental sobre la atribución de un cante conocido como 'Malagueña de La Peñaranda' que podría ser un cante local y autóctono de Granada. Una confusión en su atribución ha mantenido hasta hoy tal denominación, y tras el estudio, el autor pone de manifiesto que este cante puede que no sea ni tal malagueña ni atribuida a esta cantaora.

granada universo flamenco

Diputación de Granada
Avanzamos juntos

cultura y Memoria Histórica y Democrática

ISBN 978-84-7807-617-8